



SOLOSNOW

Works of Michael Snow

SOLOSNOW

Works of Michael Snow

18 Ocak - 25 Şubat 2012

January 18th - February 25th, 2012

Küratör Louise Déry, Ali Akay İşbirliğiyle

Curator Louise Déry, with the Collaboration of Ali Akay

MICHAEL SNOW: GÖSTERMEK

LOUISE DÉRY

MICHAEL SNOW’un yapıtı üzerine nasıl yazılabilir? Böylesi geniş ölçekli bir yapıttan söz etmek, böylesine çeşitli ve etkileyici bir yapıtı göstermek nasıl mümkün olacaktır? Ki bu yapıt uzunca bir süredir, imajı sabitlemeye ya da harekete geçirmeye, zaman içinde kapatmaya ya da çoklu zamansallıklara açmaya, onu sessiz bir şekilde korumaya ya da ses ile ilişkiye geçirmeye çalışan stratejiler etrafında gelişmektedir. Yapıtın bağa ya da sökmeye, bükmeye ya da ifşa etmeye, genişletmeye ya da biçimi imaj içinde, sesi cümle içinde, anı zaman içinde tutma eğilimi nereden kaynaklanmaktadır? Yapıtın bir bölümü üzerinde onu yeniden yerleştirebilmek için, ona ilk halini verebilmek için, deneysel sinemanın ve görsel sanatların hareketli eşiğinde yeniden konumlandırabilmek için nasıl durmalı? Bu son derece belirli alanda imajın, metnin, akustiğin ve ölçünün devreye girdiği SNOW’un yapıtlarının ve yazılarının kavşağında nasıl yer almalı ve kendimizi bir gözlemci konumuna sokmalı? Ve nasıl hesaba katmalı bu eksikli fakat o derece zorunlu olan aracı, yani sergi kataloğunu?

MICHAEL SNOW’un ne derece çok-disiplinli bir sanatçı olduğunu hatırlatarak başlayalım. SNOW, uzunca bir süredir, son yılların sanat alanın en etkili figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. SNOW’un doğurgan ve değişken pratiği, kendisini son elli yılda ortaya çıkan son derece çeşitli teknolojik gelişmelere kesintisiz bir şekilde açık olmaya müsaade eden dönüşümlerden beslemekte ve, geniş bir görsel ve akustik fenomenler bütünü dâhilinde yapılan açınısamarla kendisini yeniden icat etmektedir. SNOW’un yapıtı medya sanatlarının soruşturmalarının ve yayınlanmasının en güncel sorunsallarıyla tam bir uyum göstermektedir, ki bu da pratik olarak ilk defa sergilenen Diagonale (1982) ve Sinoms (1989) gibi yapıtların şaşırtıcı derecede güncel karakterini ortaya koymaktadır.

60'lı yıllardan itibaren günümüze kadar gerçekleştirilen bu külliyat **MICHAEL SNOW**'un yapıtını, medya sanatlarının bu öncüsünün yapıtlarını hesaba katma ile ve çalışmasının kimi belirleyici açılarıyla bizi karşı karşıya bırakıyor: kadraj olarak pencere motifi, iç ile dış arasında, ön yüz ile arka yüz arasında işleyen ilişki, dönüşüm, imajın ya da sesin yoğunlaşması ya da yayılması, söz konusu tekniklerin (fotografi, film ya da işitsel) sunuluşu, nesne ile imaj arasındaki ilişki ve mekan ve zaman üzerine düşünüm. Söz konusu edilen otuz kadar fotoğraf, video ve ses enstalasyonu arasında pek çok majör yapıt bulunmaktadır: Wavelength (1966-67), Sink (1970), W in the D (1970), Still Living (9 x 4 Acts, Scene 1) (1982), The Last LP (1978), In Medias Res (1998), That/Cela/Dat (2000), Souffle solaire (Cariatides du Nord) (2002), Powers of Two (2003), SSHTOORRTY (2005), The Corner of Braque and Picasso Streets (2009) et Piano Sculpture (2009). Bu yapıtlar sanatçının, ister imajlar ve işitsel önermeler olsun isterse de basılı, filmleştirilmiş, kaydedilmiş, çizgi ile canlandırılmış ya da karşılıklı ve tesadüf oyununa bırakılmış olsun ne derece çeşitli araçlar kullanarak ortaya çıkardığını güzel bir şekilde göstermektedir. **SNOW**'un yapıtları kavramsal, temaşaya-düşünceye açık, anlatımsal ya da süreçsel güçlü bir karaktere sahip olmakla birlikte aralarından kimileri **MICHAEL SNOW**'un dünyanın durumu üzerine eğlenceli ve ironik bakışının karakterini ifşa etmektedir. Zira kelimeler, imajlar ve sesler arasında oluşan çatışma, bir anlamıyla ilişme, sanatçının ilişkiyi yapılandırmak için kullandığı gözde mekanizmalardan biridir. O halde bu motiflerin ve kompozisyon yöntemlerinin tekrar tekrar karşımıza çıkmasının benim adına sanatçının faktura'sı¹ dediğim şey, yani bakış ile görünüş arasındaki, üslup ile madde arasındaki, yapıt ile eyleyiş arasındaki bu özel ittifak olduğu ileri sürülebilir.

Sanatçının da aktif olarak katıldığı burada sunulan yapıtların seçilmesinde bu çeşitlilik dikkate alınmıştır. Araçların, motiflerin ve imajın ve sesin ortaya konma biçimlerinin bu çeşitliliği, kendi ifademe geri dönerek söylemem gerekirse, bu faktura, **MICHAEL SNOW** yapıtlarını oluşturmaya başladığından beri son derece belirleyici bir yöntem olmuştur. **SNOW**, daha 1967'de, "Ben profesyonel bir sanatçı değilim"² diye söylüyordu. Ve şöyle devam ediyordu: "Benim resimlerim bir yönetmen tarafından, heykellerim bir müzisyen tarafından, filmlerim bir ressam tarafından, müziğim bir yönetmen tarafından, resimlerim bir heykeltıraş tarafından, heykellerim bir yönetmen tarafından, filmlerim bir müzisyen tarafından, müziğim bir heykeltıraş tarafından yapılmıştır...ki bunlar, kimi zaman hep birlikte çalışırlar. Aynı zamanda resimlerim büyük oranda

1. Terim 1916 yılına doğru konstrüktivist söylemde ve özellikle de Nikolai Taraboukine'in yapıtında ortaya çıkar, Son tablo, şövaleden makineye. Bir resim teorisi üzerine, 1923. Doku gibi oluşturucu resimsel elemanlara gönderme olmaktadır. Burada Michael Snow'un "imaj-yapma"sı anlamında kullanıyorum terimi.

2. 18 Kanadalı Sanatçı'dan alınmıştır, Regina, Mackenzie Art Gallery, 1967. Fransızcaya Michael Snow, Paris, Musée National d'Art Modern içinde 1979 yılında çevrilmiştir. Orijinal versiyon The Collected Writings of Michael Snow / The Michael Snow Project, Waterloo (Ontario, Canada), Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 26. içinde yer almıştır.

bir ressam tarafından, heykellerim bir heykeltıraş tarafından, filmlerim bir yönetmen tarafından, müziğim bir müzisyen tarafından oluşturulmuştur. Birbirinden ayrı girişimler olarak bu araçların her birinde saflığa doğru bir eğilim mevcuttur. Resim bir sabitlik olarak, statik imaj olarak mevcuttur. Heykel bir nesne olarak mevcuttur. Işık ve zaman."³ Hiç kuşkusuz **MICHAEL SNOW** konusunda, özgül karakterlere sahip araçları ve yöntemin bütününde bulunan devamlı hareketliliğe dâhil olan temaların bir varyasyon çalışmasını yönetme isteğine sahip olduğu söylenebilir. Bu sergi için seçilen yapıtlar, Le Fresnoy tarafından öne çıkarılan medya sanatlarının alanının daha yakınında konumlanmak amacı ile desenleri, resimleri ve heykelleri içermese de, düşüncenin işleyiş biçimi olarak taslak sorunsalı (Line Drawing with Synapse), imajın resimselliği (Sink ya da SSHTOORRTY) ve biçimin uzaysallığı (The Corner of Braque and Picasso Streets ya da Serve, Deserve) hiçbir şekilde eksik değildir.

Dolayısıyla bu serginin video, fotoğraf ve işitsel olandan oluşan yapıtları **MICHAEL SNOW**'un yapıtının zengin çerçevesini sunabileceği inancıyla bir araya getirilmiştir. Dahası sanatçı, yapıtlarının, kendi kişisel arşivlerinden gelen paha biçilmez değere sahip pek çok planını ve enstalasyonlarına ilişkin bilgileri bu katalogta paylaşmaya müsaade etmiştir.

İşte aynı zamanda bir sanat tarihçisi olacak küratörün tam anlamıyla hoşuna gidecek bir konudur bu; yapıtın sergileniş koşuluna ilişkin, onun tarihe dahil oluşunu tam anlamıyla kavrayabilmek için mutlaka hesaba katılması ve titizlikle saklanması gereken verilerdir bunlar... Bu anlamda, serginin mekâna yayılışına ilişkin kararlara sanatçının katılımı sadece her bir yapıta ilişkin kaygılarından değil aynı zamanda belirli bir düzenlemeye göre sunulduklarında yapıtlar arasındaki ilişkiyi de hesaba katan bir diyalogu öne çıkarttığı için önemlidir. Sonuçta, yazı **MICHAEL SNOW**'un pratiğinin temel aktivitesi olduğundan ve "söyleyecekleri"nin çalışmasında geliştirdiği kavramları açıklığa kavuşturması açısından son derece önemli olduğunu bildiğimizden sunulan her yapıt üzerine kısa metinler rica ettik kendisinden.

Sergi, Brüksel Güzel Sanatlar sarayında Thierry de Duve'ün sergisi için, Voici, 2000 yılında gerçekleştirilen That/Cela/Dat adlı video enstalasyonu ile açılıyor. Bu yapıtın başlangıç için seçilmesi boşuna değildir. İzleyiciyi taraf olmaya, görmek ve okumak arasındaki ilişkiyi deneyimlemeye, sanatçının kendisine ilettiğini kaydetmeye davet etmektedir. Aslında söz konusu olan, eş zamanlı 15 dakikalık üç bölümden oluşan ve iki ekran arasında duvar üzerine bir projeksiyon ile düzenlenen sessiz, okunacak bir filmidir. Sanatçının kendisi tarafından kaleme

3. A.g.e.

alınan metin, ekranın solundan merkezine, sonrasında sağına doğru değişen İngilizce, Fransızca ve Flamanca dilleri arasında akıcılık etkisi yaratarak işlemektedir. **MICHAEL SNOW** burada, metin ve imaj arasındaki, her bir kelimenin harfleriyle biçim arasındaki, kelimenin uzamıyla ekranın dörtgeni arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmaktadır. Her şey titiz bir şekilde senkronize edilmiştir. Yapıt bize ne olduğunu söylemektedir: BU. 1982’de 16 mm. ile çekilen bir filmin, So Is This, mirasçısı olan ŞU’ya gönderme olur, fakat daha sonrasında, neredeyse yirmi yıl sonra bundan ŞU’nu yaparak; bu, Magritte’i anımsatan kavramsal bir icradır, kendine has bir ritim üreten düzenleyici bir strateji bütünüdür, izleyicinin doğrudan bir sorgulanmasıdır. Onu beklemekte, ona kendisini hemen sunmakta, serginin kendisi olan ŞU’ya dâhil etmektedir; Solo Snow, Fransızca ile İngilizce arasında, solist ile bireysel sergi arasında, SOLO ile SNOW arasında bir başka kelime oyunu devreye girer.

Sergi bir ağaç şeklinde tasarlanmıştır. Solo Snow, bileşenlerini, merkezi bir akstan itibaren, sesin, mekanın ve imajın deneyimini öne çıkartmak amacıyla yayarken tarihleri ve araçları dışarıda bırakmaktadır. Seçilen yapıtların bir bölümü doğanın, özellikle de fenomenolojik ve sanatsal boyutlarıyla rüzgârın ve ışığın, yapıtın öznesini oluşturduğu bir proje ile ilintilidir. Örneğin, 2002 tarihli bir video enstalasyon olan ve ismiyle, Souffle Solaire (Güneşe ilişkin soluk), kuzeye ait mekan ve kuzeyliliği anımsatan ve son derece şiirsel bir şekilde rüzgâr ve güneş enerjisini zaman ve enerjiye bağdaştıran gücü gösteren bir yapıttır. Hatta yapıt, rüzgâr açık bir pencerenin yarattığı boşluğa yerleştirilmiş bir cebinliğin arasından tuvalden bir perdeyi içine çektiği ya da sıkıştırdığı ve sürekli bir şekilde biçimi ve kıvrımları değiştirmekte olduğu günün sonunda güneşinin batışıyla ışığın rengini değiştirdiği oranda, dönüşümün ifadesinin ta kendisi olmaktadır. İlk bakışta oldukça basit bir aygıt gibi gözükse de aslında, akustik ve görsel bir enstrüman gibi işleyen oldukça kurnazca düzenlenmiş bir aygıttır: değişken renklere sahip yapıt dünyaya açılmaya çalışmaktadır ve imaj ne tam anlamıyla sabitlenmiştir ne de açığa çıkarılmıştır; Barthes’ın ifadesiyle söylemek gerekirse, değişen bir ışığa sahip, yapıta “katılan” güneş ile aydınlatılan ve böylelikle sadece iç ile dış arasında bir ilişkiyi değil, aynı zamanda ön yüz ile arka yüz arasındaki bir ilişkiyi de devreye sokan bir projeksiyon ekranıdır. Bu, rüzgârın rastlantıya bağlı nefesiyle hareketlenen ve kıvrılan tuvalin hareketine dâhil olabilecek olan bir zemindir. Bir akustik ara yüz olarak ikili bir sessel mevcudiyeti ilişkiye sokar, tuvalin cebinliğe belli belirsiz bir vurguyla çarpmasını ve daha az belirgin bir şekilde, binanın içinden gelen sesleri ve ev hallerine ilişkin sesleri ilişkiye sokar. Son olarak şunu söyleyelim, yapıt, ışığın geçişi üzerine temaşayı içeren bir deneyimdir, o halde bu, zaman üzerine bir düşünmedir.

Pencerenin yarattığı boşluktan esen rüzgâr fenomeni, ki sanatçı Atlantik’in bu bölgesinde son derece nadir fırsatlarda bunu gözlemlemiştir, Terre-Neuve’de bulunan evinin içine

yerleştirilmiş sabit bir kamerayla kaydedilmiştir. Filmin süresi, ki bir saatten biraz fazladır, fenomenin süresiyle tam olarak çakışır. Sonradan hiç bir müdahale gerçekleştirilmemiştir. Perdenin yüzeyi yükseldiğinde dışarıya yerleştirilmiş bir güneş pili ile karşılaşırız, bu da bize video kameranin çalışmasını sağlayanın tam da bu güneş enerjisi olduğunu ileri sürme şansını veriyor ve aynı zamanda yapıtın özerk karakterini tanımlıyor. Sesi geçiren, pamuklu bir tuval olan ve ışığın sızmasına müsaade eden geçişken yapısı ile cebinlik, **MICHAEL SNOW**’un yapıtında şu çok meşhur Walking Woman’daki hayaletimsi imajlar gibi görünen dişil silüetlerden beri sıklıkla karşılaştığımız imajların düzleştirilmesi ve indirme etkisini olanaklı kılmaktadır. Fakat Souffle Solaire’in (Cariatides du Nord, Kuzeyin Statüleri), askıda kalmış yassılaştırmaları ve çarpmaları bir beklenti, yani ara ile hareket arasında, ilham ile sona eriş arasında bir alması bir yapı üreterek neredeyse tamamıyla dramatik bir eylemin kökeni oluyor.

Condensation yapıtına gelince. 2009 yılının yapıtı olan A Cove Story’de, **SNOW** tarafından filme alınan görsel fenomen her ne kadar aşağı yukarı on dakikalık bir sürede sıkıştırılmış ve hızlandırılmış olmasına rağmen ve yapıt sessiz olmasına rağmen Souffle Solaire (Cariatides du Nord, Kuzeyin Statüleri) ile birlikte ele alınabilir. Onlarda olan ortaklığı sağlayan yapıtın tamamı boyunca değişmemiş kalan çerçevedir. “Çerçeve, göz kapaklarıdır!”⁴ **MICHAEL SNOW** 1971’de La region Centrale (Merkezi bölge) üzerine yazarken de benzer bir görüşe sahipti ve şu şekilde belirtiyordu düşüncelerini: “Sadece var olmak için hüzünlü bulabiliriz; bir biçim kıyıları, sınırlara, bir pozisyona, bir yere sahip olmalıdır. Bir dikdörtgenin içeriği işte bu olabilir.”⁵ Condensation vakası ise şu şekilde. A Cove Story’de, görsel atımlar, imajın pırıldaması gibi değişik yüzlerce imaj peyzajın atmosferik dönüşümünü göstermek için kameranin önünden akıp geçmektedir. Yapıt büyük bir resimsel hassasiyet sunmaktadır; **MICHAEL SNOW**’un La region Centrale’i çektiği sıralardaki tutkusunu, “Cezanne, Poussin, Corot, Monet ve Kanada’da Yediler Grubunun büyük tabloları gibi olacak bir peyzaj filmi yapmak”⁶ için kameranin dışavurumcu kaliteleri üzerine oynama tutkusunu hatırlatmaktadır. Hiç şüphe yok, **MICHAEL SNOW**’un filmleri bir ressam tarafından yapılmıştır! Aynı şekilde resim tarihi, Lascaux’dan beri, tıpkı bir sinematografik travelling gibi önümüze serilmektedir; **SNOW**’un peyzaj filmleri ve videoları, neredeyse elli yıldır, Kanada toprağının hakiki resimsel freskinin bölümlerini oluşturmaktadır.

4. “Merkezi bölge üzerine ortaklık: Michael Snow ile Charlotte Townsend’in konuşması”ndan alınmıştır, Fransızcada Michael Snow. Yazılar 1958-2001, içinde yayımlanmıştır, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts et Centre Pompidou, 2002, p. 54. Aynı zamanda Arts Canada içinde vol. 28, no 1, février-mars 1971, s. 153 yayımlanmış ve sonrasında The Collected Writings of Michael Snow / The Michael Snow Project içinde yer almıştır, op. cit., p. 60.

5. A.g.e.

6. “Merkezi Bölge”den, Michael Snow, alınmıştır. Yazılar 1958-2001, a.g.e., s. 32. 1969’da yazılan bu metin ilk defa 1972 yılında Kanada Güzel Sanatlar Müzesi tarafından sanatçının About 30 Works by Michael Snow isimli sergisi için basılmıştır. The Collected Writings of Michael Snow / The Michael Snow Project içinde de yer almıştır, op. cit., p. 53.

Sink yapıtı ile ziyaretçi peyzajdan uzaklaşmakta fakat resimsel bir kayıt fikri dâhilinde kalmaktadır. Söz konusu olan 1970 tarihli bir enstalasyondur ve renkli bir fotoğrafa eşlik eden ve sanatçının New York'taki atölyesinin boya ile tıkanmış ve lekeli lavabosunu fotoğrafla aynı boyutta gösteren 35 mm'lik 80 diapositifi birbiri ardına gösteren bir projeksiyondan ibarettir. Diapozitif projektörü mekânda, beyaz bir kaide üzerinde mevcuttur. Başlangıçta mutlaka iki elemana işaret etmek gerekmektedir: öncelikle biliyoruz ki sanatçı pek çok ifade aracına sahiptir ve bu yapıt fotoğraf ile projeksiyon ve yerleştirilmeler arasındaki geçişliliğin mükemmel bir örneğidir. Hatta yapıtta, isminin sink ve sync arasındaki semantik geçişle çağrıştırdığı gibi sese ilişkin bir gönderme de bulabiliriz. İkinci olarak ise şunu söyleyelim: atölye, her sanatçı için deneyimlemenin alanıdır. **MICHAEL SNOW** bunu iyi biliyor ve lavaboyu, bugüne kadar gerçekleştirilen yapıtların kalıntılarının hafızası olarak, resim pratiğinin işaretli bir eki olarak sunuyor diyebiliriz. Buna karşın bir göz aldanması ile karşı karşıya bulunmaktayız. Zira sanatçı lavaboyu farklı yerlere yerleştirilmiş lambalar yoluyla aydınlatmış ve her açı için lambaların önlerine yerleştirilmiş farklı renkli filtreler yerleştirerek, böylelikle bir anlamıyla yeniden bir palet ya da çeşitli renkler geçidi yaratarak fotoğraflamıştır. Renk ve madde böylelikle kavramsal bir hal almaktadırlar; zira bu natürmort sadece ışıktır, elbette, izleyicinin bakışı önünde birbirinin içine geçen fotoğrafın ve projeksiyonların ışığıdır. Bu kökensel olarak üç boyutlu nesneye değer vermesini açıklığa kavuşturmalıdır: yassılaştırılmış ve bir diapositif çerçevesi gibi yuvarlatılmış bir biçime sahip destekleyici üzerine yerleştirilmiş fotoğrafın sunduğu neredeyse anamorfik sunum ile çeşitlendirilmiş renklere sahip sunulan 80 imajın verdiği maddi olmayan çağrışım.

Still Living (9 x 4 Acts, Scene 1), 1982 yılında Polaroid makine ile çekilen ve her biri minyatür dört fotoğrafın bulunduğu dokuz sayfadan ve bir başlık sayfasından oluşan bir dizi fotoğraf **SNOW**'un natürmorta olan ilgisini göstermektedir. Yapıt, bulunmuş, her biri çözülmeyi bekleyen pek çok ipucu sunan imajlar halinde bir cümle oluşturan dörtlü bir şekilde bir araya getirilmiş elemanları sıralayan bir görsel olarak ortaya çıkıyor. Tıpkı genel olarak resim ile bağdaştırılan natürmortta olduğu gibi nesneler seçilmiş, sembolik ve formel bir çeşit tipoloji dahilinde yan yana dizilmiş ve bir yatay bir de dikey plandan oluşan bir mekana yerleştirilmiştir. **SNOW**'un bunu bir Polaroid ile yapması (ki Polaroid yetmişli ve seksenli yıllarda oldukça yaygın hale gelmiştir) sanatçının bu klasik türün "canlılığını" koruyarak ona yeni bir güncellik kazandırma eğilimini de göstermektedir. Bu, yine de merkezi kavramlardan birinden sapma anlamına gelmektedir, natürmortun özüne ve gerçekleştirilmesi için gerekli titizliğe içkin zaman ve dolayısıyla süreden sapmaya. Sürec ve zaman fikri Serve, Deserve (2009) adlı yapıtta tekrar kendini gösterir; aynı derecede nükteli bir başka natürmort fakat bu defa hiç durmadan yeniden başlayan bir tablo/ yemeğin sürecini gösteren bir video olarak karşımıza çıkar.

MICHAEL SNOW'un video enstalasyonları tam anlamıyla yapılaşmış bir mekân sunumu dahilinde imajı nesne ile ilişkilendirme etkisine sahiptirler. Serve, Deserve'deki masada olduğu gibi imajın boyutu, The Corner of Braque and Picasso Streets (2009) adlı yapıttaki projeksiyonun önündeki kaidelerin istiflenmesi ve konumlandırılması, Piano Sculpture (2009)'da kübist bir video yapmak için kullanılanlar ya da yerleştirilmiş hoparlörlerin mevcudiyeti bedeni tamamıyla dahil ederek bakış nesnesi gibi somut bu enerjiyi yapıtların her birine verebilmek için kullanılan özgül stratejilerdir. Powers of Two (2003) ya da In Medias Res (1998) gibi izleyicinin hareketli oluşunu içeren ve geleneksel olarak bir duvara iki boyutlu olarak yerleştirilen yapıtların alışıldık şemasına karşı çıkan yapıtlar için de aynı şey söz konusudur. Özellikle de Power of Two, bir oda içinde bir çiftin aşk oyunlarını sunan şeffaf bir zemine asılmış bu fotoğrafın inceliği ile yapıt izleyicisine meydan okumaktadır. Tekilliğinin sezilebilmesi için imajın diğer yanına hareket etmeye davet edilirken, reel bir boyutta, karmaşık bir dekorda fotoğraflanmış olan kadının bakışı tarafından takip edilmektedir. Aynı şekilde, bir İran halısını yerde ve gerçek boyutlarıyla sunan In Medias Res adlı yapıta onu bir imaj olarak doğuran aynı bakış açısından, yani sergi için oluşturulan sahneyi belirleyen papağanın üzerinden, son derece yüksekte çekilen imajdan bakılamaz. Paris de Jugement Le or State of the Arts (2003) adlı yapıt ise, **MICHAEL SNOW**'un resim tarihinin ve özellikle de burada mitolojinin ana temalarını yeniden ziyaret etmekten aldığı keyfi göstermesi açısından tipiktir. **SNOW**, resim ile fotoğrafı karşı karşıya getirerek ve izleyicinin rolünü temel ilgi noktası olarak alarak, Cezanne tarafından resmedilen ve sanatçının önüne kendi üç zarif çıplığını konumlandığı ve bu planların birikmesi ile elde ettiği fotoğrafa baktığım bir peyzajın arasına motifleri yerleştirmeye çalışmaktadır. Boşlukta bırakmaya ilişkin hakiki bir deneyim ile karşı karşıyayız; **SNOW** motifi arkasını ya da imajın gerisini ve hatta kendisinin de Solo Snow sergisinin sonunda asılmış olan yapıt hatırlatarak ifşa ettiği gibi serginin arkasını göstermekle eğlenmektedir!

35 mm'lik bir kamerayla 2005 yılında çekilen SSHTOORRTY adlı yapıt sinemanın özgüllüğünü koruyan serginin tek yapıttır; kısa anlatısal durumu ve kısa metraje yaptığı gönderme ile bir film gibi izlenir (short ve story kelimelerinin bütölmesi). Sanatçının hilesi burada iki bölümlük filmi daha kısa kılmak amacıyla birini ötekine dayatmaktan ibarettir. Aslında sanatçı bir filmin daha sonra üst üste yerleştirilmek üzere bölümlenmesi deneyimini ilk defa yaşamamaktadır. İki sene evvel, ironik bir şekilde kült filmi Wavelength'i (1966-1967) videoya dönüştürmek ve üç eşit katman olarak üst üste yerleştirmek amacıyla parçalara ayırmak için yeniden ele almıştır. WVLNT or Wavelength For Those Who Don't Have The Time Originally 45 minutes, Now 15! (2003) adıyla anılır; yeni yapıt modern hayatın hızlanan ritminin arzuladığı gibi daha hızlı görülmek için sıkıştırılmış imajlardan değil fakat yoğunlaştırılmış imajlardan yapılmıştır.

MICHAEL SNOW aynı zamanda bir ses sanatçısı, bir müzisyendir ve Solo Snow’un bağlamı üretiminin kimi örneklerine tartışmasız bir şekilde gönderme olmaktadır. Sanatçının müzikal çok yönlülüğü ve işitsel icatlar konusundaki gücü kendi sinema ve görsel sanatlar pratiği ile birlikte geliştirilmiştir. Bir Blues ve Jazz piyanisti olup öncesinde Jazz Band adlı grubun üyesi olan daha sonra ise Canadian Creative Music Collective de Toronto adlı grup ile pek çok kayıt gerçekleştiren, parlak bir yorumcu ve doğurgan bir besteci olan **MICHAEL SNOW** özgür ve spontane yorumlama bağlamında deneysel müziğin taraftarıdır. Fresnoy’daki bu sergi için seçilen yapıtlar **SNOW**’un müzikal ve sessel çalışmalarındaki farklı eğilimler üzerine gönderme olmaktadır; özellikle de 2005’te Erik Bullot’nun davetiyle Bruges kentinde verdiği solo konser kaydı, CCMC ile 2002’de gerçekleştirilen yorumlanan parçalardan seçmeler ve nadiren gösterilen bir çevresel enstalasyon, Diagonale, (1982 tarihli bu yapıt, her biri farklı bir dalgada en inceden en kalına doğru giden ve izleyicinin mekanda hareket ederek deneyimlediği yere iki sıra şeklinde dizilen on altı hoparlörden oluşmuştur) örnek gösterilebilir.

Sunulan diğer üç yapıt **MICHAEL SNOW**’un sese ilişkin araştırmasına tanıklık etmek için seçilmişlerdir. İlki bir **MICHAEL SNOW** diskidir. Music for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder (1975’te üretilmiş ve New York’ta Chatham Square tarafından yayımlanmıştır), W in the D, 1970. Sanatçı bu yapıtı gerçekleştirmek için kendisini ıslık çalarken ve nefes alırken 23 dakika boyunca elindeki mikrofona kaydetmiştir. Havadan ve notalardan müteşekkil ıslık hiçbir elektronik düzenlemeye tabi tutulmamıştır ve tam olarak performansın süresine sadıktır. O halde **SNOW** için söz konusu olan gerçek zamanlı bir belgeseldir. Yazılarından birinde piyanist, trompetçi ve kendiliğinden bir daktilocu olduğunu belirtmiştir, ıslık onun için doğaldır. W in the D adlı çalışmada, çekilen havanın niceliğine bağlı olarak her bir katmanın ya da ıslık cümlecığının uzunluğu ve performansı ilham tarafından belirlenir. Hatta üflenen hava ile derin ilham arasında bir git-gel etkisi (sinematografik imajda zoom in, zoom out’a bağlanan) mevcuttur. Dinlerken, garip bir şekilde güçlü bir görsel potansiyele sahip olsa da **SNOW**’un bu sessel freski yaratmak için etkilemelerin çeşitlenmesine kendini bıraktığını görürüz. Başlığında işaret ettiği gibi, Whistling in the Dark’ın kısaltmaları, sanatçı karanlıkta görmeyi telkin etmektedir. W in the D, tıpkı Souffle Solaire’deki rüzgâr gibi gerçek bir fenomenolojik boyut taşıyan ve hem yapıtın konusunu hem de malzemesini oluşturan ıslığın kullanımından doğmuştur.

The Last LP: Unique Last Recordings of The Music of Ancient Cultures, **MICHAEL SNOW**’un 1987’de ürettiği, Art Metropole’den çıkan son diskidir, 1994 yılında CD haline getirilerek yeniden yayımlanmıştır ve 33’lük diskin kaçınılmaz kaybına gönderme olmaktadır. Etnomüzikolojik bir kurgu çeşidi olarak albümü, kabını ve metinleri yaratımın eş değeri oluşturucular olarak

içeren yapıt kayıt teknolojisinin etkileri ve dünyanın nadir yerlerinde kalmış olan endüstri öncesi son kültürel yapıtları arasındaki ilişkiyi göz önüne alıyor. Bu diskin oluşmasını karakterize eden son derece eşsiz bir yaratıcılıktır, ki başlıklar ve sunulan sanatçılar kendinde bir egzotizmin buluşlarıdır: Wu Ting Dee Lin Chao Cheu (Wu Ting Dee Lin Chao Cheu’nun gelişinin bildirilmesi) Seul ulusal müzik enstitüsü orkestrası tarafından yorumlanması; Mbowunsa Mpahiya, Angola’daki Kpam Kpam Tribe kabilesi tarafından yorumlanması; Quuiasukpuq Quai Gami’nin (Geldiği için mutlu), Sibirya’daki Tornarssuk kabilesinden Ani’ksa’tuk tarafından yorumlanması; ya da Finlandiya’nın kuzeyinde Okash tarafından yorumlanan Klögen Söylevi. **SNOW**’un müzikal yapıtıyla oldukça ilgilenen Raymond Gervais⁷ için diskin her bir parçası sanatçının “en hakikisini” yapmayı başardığı ve böylelikle sanatta doğru ile yanlış üzerine düşünmeye götüren işitsel bir filmidir. **SNOW**’un kendisi de, her ne kadar kapakta elinde mikrofon ile kayıt halinde Dr. Misha Cemep ile kendini özdeşleştirse de kendini yeniden üreten geleneksel müziğin hatırası olan bu etnoğrafik icadın oluşturduğu kurgusal girişimin üzerindeki perdeyi kaldırıyor.

MICHAEL SNOW, The Last LP’den farklı olarak, Sinoms’un konusu ve malzemesi olarak hakiki tarihsel malzemeleri kullanıyor. Benim küratörü olduğum bir sergi dahilinde Quebec şehrinde 1989 yılında düzenlenen sipariş bir yapıttır söz konusu olan.⁸ **MICHAEL SNOW**’u Quebec şehrinin işitsel bir peyzajını yapmak üzere davet etmiştim, amaç bu malzemeyi kaydetmek ve kataloğa dahil etmek olduğu kadar aynı zamanda serginin açılış gününde belediyenin yakınlarında yayınlamaktı. Burada hemen belirtelim ki Sinoms Fresnoy’nın dışına, girişe yakın bir yere, temel konseptine tekabül eden bir arzu dahilinde önyüzün büyük merdiveninin çevresine ve sokağa yakın olacak şekilde yerleştirilmişti.

Söz konusu olan **MICHAEL SNOW**’un, The Last LP’den hemen sonra gerçekleştirdiği ilk CD’dir. Yapıt, bir işitsel yurt olarak Quebec şehrinin alışılmadık partiyonlardan oluşan tarihsel bir freskini önermektedir: Quebec şehrinin otuz dört belediye başkanının ismi arka arkaya ve tekrar eden bir şekilde, ilkinden, yani 1833’te seçilen Elzéar Bédar’dan itibaren 1989’da yapıtın gerçekleştirildiğinde görevde olan belediye başkanına kadar, gösterilmektedir. Yirmi iki farklı ses bu isimleri, tıpkı, aksandan, vurgudan, erkek ve kadın seslerinin kaydından, telaffuzdan,

⁷. Raymond Gervais’nin « Michael Snow diskleri. Partition 1 Music Snow », adlı çalışmasına bakılabilir, Music/Sound 1948-1993 / The Michael Snow Project, Toronto, Art Gallery of Ontario, The Power Plant ve Alfred A. Knopf, p. 172-173. (Çeviri : « The Recorded Music of Michael Snow », p. 300 içinde mevcuttur).

⁸. Söz konusu olan Sanatçıların Yurtları. Yatay peyzajlar adlı sergidir. Quebec Güzel Sanatlar Müzesi tarafından 1989 yılında sunulan ve Snow’un dışında Giuseppe Penone, Daniel Buren, Dominique Blain, Shigeo Toya, Melvin Charney ve Robert Stackhouse gibi sanatçıların yer aldığı bir sergidir.

okuma esnasındaki kararsızlıkları ve hataları dikkate almasından dolayı işitsel hale gelen notları olduğu gibi, telaffuz etmektedir. Seslerin düzenlenmesi, değişimleri, üst üste yerleştirilmeleri ve hatta birbirinin içine geçmeleri şaşırtıcı bir etkiler ve ritimler çeşitliliği sunuyor. **MICHAEL SNOW** bu kompozisyonda belediye başkanının işlevinin tarihsel karakterine ve sembolüne yaslanıyor: bunlar, **SNOW**'a göre, şehirlerin yüzlerini değiştirme gücüne sahipler. Onlara atfettiği işitsel mevcudiyet Quebec şehrinin peyzajını hatırlatıyor ve kolektif kimliğe ve mekanın kimliğine dahil oluyor. Bir kamusal mekanda yayımlanan Sinoms, zamanı anın içine katarken, insanı mekana dahil ederken şehrin dokusundaki sesi yönetiyor. Söz konusu olan sanatçının konuşulan diller, sesler ve kelimeler konusundaki tutkusuna tanıklık eden yapıtlardan biridir.

Bu kat edişin sonunda ve **SNOW**'un yapıtı önünde şöyle söyleyebiliriz: her sergi sadece bir numune, bir sekansın bağlanma girişimi, tamamlanmamış bir montaj ve hatta sonu getirilmemiş bir imajdır. **SNOW**'un her sergisi bizi, araçlar arasında bizi mevcut kılan ve imajın deneyimi ile yaşanan sembolik ve hayali bir dünyanın zorunlu olarak kaçış içinde olan yanına dokunan ve onu hedef alan hislere ve duyumlara dikkat etmeye çağıran farklı türlerin, yöntemlerin, aygıtların ve hareket edişlerin olduğu son derece geniş bir uzamı arşınlamaya çağırıyor. Yapıt ile ilişkiye geçmek imajın doğası ile ilgilenmek için ve bizim için, **MICHAEL SNOW** örneğinden itibaren motifi katlamaya ya da açmaya, mekanı genişletmeye ya da sıkıştırmaya, hızı arttırmaya ya da yavaşlatmaya çalışmak için, nadir fırsatlardan biri haline geliyor. Tıpkı sanatçının 1974'te gerçekleştirdiği, Observer adlı interaktif enstalasyonunun tanıklık ettiği gibi, yapıta sirayet etmek için öncelikle onun içinde yer almak gerekmektedir. Tıpkı bir plana ya da haritaya yerleştirilen ve "Bulunduğunuz yer" diyen her X işareti gibi. Fresnoy'nın zemininde **MICHAEL SNOW**'un öngördüğü şekliyle sizi kaydeden bir kameranın karşısında sadece fiziksel olarak mevcut değil ama aynı zamanda birkaç adım ötede üstten görülen kendi imajınızın duvara yansıtıldığı bir şekilde de oradasınızdır. Sıkıştırılmış, yassılaştırılmış. İmaj haline gelen bu tanıksınız. **MICHAEL SNOW**'un yapıtında imaj her daim nefes alır diyebilecek olan tanıksınız.



MICHAEL SNOW: ON THE SEEN

LOUISE DÉRY

It is difficult to know how to write about the work of MICHAEL SNOW, how to put such an abundant, varied and imposing corpus on display so that it speaks to us – a corpus that for several decades has been developing around strategies aimed at either fixing the image or setting it in motion, enclosing it in time or opening it to multiple temporalities, keeping it silent or tying it to sounds. What inclines this work to knot or untie, fold or unfurl, broaden or restrain the form in the image, the sound in the sentence, the instant in time? It is difficult to single out a segment of this practice to reconstitute, relocate, reposition on the changing scene of experimental cinema and visual art. It is difficult to situate oneself as an observer at the place where SNOW's works and writings intersect, where image, text, acoustics and rhythm fall into sync. And it is difficult to give an account of all this in the necessary but imperfect tool that is the exhibition catalogue.

Let me begin by reasserting that the long-established multi-disciplinary artist MICHAEL SNOW remains one of the most inspiring figures in art world in recent decades. His prolific, protean practice reinvents itself through the ceaselessly replayed exploration of a large range of visual and auditory phenomena, and grows through the mutations that the past fifty years' uninterrupted succession of technological advances has made possible. His practice is in perfect resonance with the latest issues of research and dissemination in media art while being an integral part of their genesis and development, as is revealed by the astonishingly current nature of several works included here, some – for example *Diagonale* (1982) and *Sinoms* (1989) – seldom exhibited before.

The body of work created from the 1960s until just recently poses a challenge to assessing SNOW's output, providing an account of the experimental nature of this pioneer of media art's

approach and highlighting recurrent features, such as the motif of the window as a frame, the interplay of interior/exterior and recto/verso, the metamorphosis, stretching or contraction of the image and sound, the representation of the technical referent (photographic, cinematic or audio), the relationship between object and image, and reflection on time and space. Among the thirty photographs, video and audio installations and films selected for this exhibition and the projections accompanying it are several major works: Wavelength (1966-1967), Sink (1970), W in the D (1970), Still Living (9 x 4 Acts, Scene 1)(1982), The Last LP (1978), In Medias Res (1998), That/Cela/Dat (2000), Solar Breath (Northern Caryatids) (2002), Powers of Two (2003), SSHTOORRTY (2005), The Corner of Braque and Picasso Streets (2009) and Piano Sculpture (2009). They illustrate the variety of means by which the artist produces his images and aural offerings, whether they are printed, projected, animated, recorded or broadcast, whether they are interactive or subject to chance. If these works have a strong conceptual, contemplative, narrative or process dimension, the ironic, playful character of some of them reveals the amused look MICHAEL SNOW casts upon the state of the world, for the collision of words, images and sounds – how they get hung up, so to speak – is one of the artist’s favourite mechanisms for structuring their relationship. One may then put forth that this recurrence of motifs and these compositional procedures constitute what I call the artist’s faktura,¹ a special alliance established between gaze and vision, manner and matter, oeuvre and manoeuvre.

The artist played an active part in the works’ selection, over which a predilection for diversity prevailed. The variety of mediums, motifs and modes of revealing the image and sound – again, this faktura – has been fundamental to SNOW’s approach since the beginning. “I am not a professional,”² SNOW said back in 1967. “My paintings are done by a filmmaker, sculpture by a musician, films by a painter, music by a filmmaker, paintings by a sculptor, sculpture by a filmmaker, films by a musician, music by a sculptor... sometimes they all work together. Also many of my paintings have been done by a painter, sculpture by a sculptor, films by a filmmaker, music by a musician. There is a tendency towards purity in all these media as separate endeavours. Painting as fixity, the static image. Sculpture’s objectness. Light and Time.”³ In regard to SNOW, we may undoubtedly speak of an intention to orchestrate mediums with specific features and an exercise in variation on themes inscribed in the continuous movement of his overall approach.

1. The term, which appeared in Constructivist discourse around 1916 (see in particular Nikolai Tarabukin, A Study of the Theory of Painting, 1923), refers to pictorial components like texture. I use it here in reference to Michael Snow’s “faire-image.”
 2. The Collected Writings of Michael Snow: The Michael Snow Project (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1994), p. 26; originally published in 18 Canadian Artists (Regina: Mackenzie Art Gallery, 1967), unpaginated.
 3. Ibid.
-

And although, in order to adhere more closely to the field of media art favoured by Le Fresnoy, the works chosen exclude drawings, paintings and sculptures, this does not mean that line as a mode of conduction for thought (Line Drawing with Synapse), the pictorality of the image (Sink and SSHTOORRTY) and the spatialization of form (The Corner of Braque and Picasso Streets and Serve, Deserve) are absent.

The exhibition’s video, photographic and audio works have been brought together in the conviction that they make it possible to examine a rich segment of SNOW’s work. Moreover, the artist has agreed to have the installation plans and notes for several works reproduced in the catalogue, documents of inestimable value from his personal archives. Here is material to infinitely please an exhibition curator who is also an art historian and relies on the facts of a work in its state of being exhibited to establish its full inscription in history, facts that every effort must be made to consider and preserve. In this regard, the artist’s participation in all decisions surrounding the exhibition layout is revealing not only in his concerns about each individual work, but also for the “conversation” they engage in with each other when presented in a particular arrangement. Finally, as writing is a basic activity of SNOW’s practice, we asked him for short texts on each exhibited work, knowing how fascinating a light SNOW’s words shed on the concepts developed in his work.

The exhibition opens with That/Cela/Dat, a video installation created in 2000 for Thierry de Duve’s exhibition Look at the Palais des Beaux-Arts in Brussels. The choice of this work as a gateway is not insignificant. It enjoins the viewer to take a stand, to experience the relationship between seeing and reading, to take note of what the artist is telling us. It is in fact a film to read, a silent film in three simultaneous fifteen-minute parts consisting of a wall projection between two monitors. That/Cela/Dat plays on the morphology, meaning and displacement of words seen as images. Based on a text written by the artist, it creates an effect of circularity between the English, French and Dutch languages as they proceed from the screen on the left to the wall projection in the centre to the screen on the right. Here SNOW dissects the relationship between text and image, between the words of one language and another, between the form and number of letters in each word, between the spatiality of the work and the rectangle of the screen. Everything is meticulously synchronized. The work tells us what it is: THAT. As a successor to So Is This, a 16 mm film from 1982, it refers us to THIS, but later – nearly twenty years later – making this THAT. It is a conceptual exercise recalling Magritte, an ensemble of combinatory strategies producing an idiosyncratic rhythm, a performance of visual enunciation, a direct accosting of the viewer. It awaits us, presents itself to us straightaway, inspects us, introduces us to THAT – the exhibition itself, Solo Snow, another play on words between English and French, soloist and solo show, SOLO and SNOW.

Solo Snow is laid out in a tree structure, its components unfolding to either side of a central axis. Date and medium are disregarded in preference to an experience of the image, space and sound. In some of the projects selected, the subject is nature, especially the phenomenological and artistic dimension of wind and light. This is the case with Solar Breath (Northern Caryatids), a video installation from 2002 whose title refers to hyperborean space and northness and poetically shows the transformative power of the wind and light by associating them with time and energy. It is the very expression of metamorphosis in that the wind rushing through the mesh screen in an open window compresses or billows a cloth curtain, continuously changing its shape and folds as the colour of light changes with the sunset. It is an apparently simple but infinitely clever setup that acts as an acoustic and visual instrument: it is a painting with varying colours seeking to open itself onto the world, its image never fixed or totally revealed; it is a projection screen lit from the back by the changing light of the sun that “adheres” to it, to use Barthes’s expression, introducing not only a relationship between interior and exterior but also between recto and verso; it is a surface on which to inscribe the movement of the fabric being agitated and creased by the random blowing of the wind; it is an acoustical interface that connects to a double audio presence – the more or less emphatic flapping of the curtain against the screen and the more discrete domestic sounds and voices from inside the building; finally, it is a meditation on the passage of light and thus a meditation on time.

The phenomenon of the wind blowing through the open window, which the artist has observed on only a few occasions in this Atlantic region, was recorded with a fixed camera set up inside his summer home in Newfoundland. The duration of the film, just over an hour, corresponds exactly to that of the phenomenon. No subsequent manipulation was carried out. A corner of the curtain lifts to reveal a solar battery outside, which allows us to suppose that it is the sun’s energy that enables the video camera to function and defines the work’s autarchic character. The sound-permeable mesh screen and the cotton cloth whose porosity allows the light to pass through make possible the effects of folding back and flattening out of the image that have frequently recurred in the SNOW’s work since the famous series “Walking Woman,” simple cut-outs of female silhouettes appearing like spectral images. But the flattening and flapping of the cloth in Solar Breath (Northern Caryatids), suspended, in suspension, in suspense, underlie an almost dramatic action in the image, creating an expectation, producing an alternation between pause and motion, between breathing in and breathing out.

Condensation. A Cove Story, from 2009, bears comparison with Solar Breath (Northern Caryatids), even though it has no soundtrack and the visual phenomenon filmed is compressed

and accelerated into about ten minutes. What they have in common derives from the fact that the frame remains stationary for the duration of the work. “The frame is eyelids.”⁴ This is how MICHAEL SNOW put it in describing La région centrale in 1971, adding, “It can seem sad that in order to exist a form must have bounds, limits, set and setting. The rectangle’s content can be precisely that.”⁵ In Condensation. A Cove Story, hundreds of views parade before the camera, showing the atmospheric variations of the landscape, a sort of visual pulsation, a sparkling image, an evocation of Pointillism. In Condensation. A Cove Story, hundreds of views parade before the camera, showing the atmospheric variations of the landscape, a sort of visual pulsation, a sparkling image, an evocation of Pointillism. The work evinces great pictorial sensibility; it recalls SNOW’s intention, when filming La Région centrale, of exploiting the camera’s expressive qualities, of making “a gigantic landscape film equal in terms of film to the great landscape paintings of Cézanne, Poussin, Corot, Manet, Matisse and in Canada the Group of Seven.”⁶ SNOW’s films truly are the work of a painter! And just as the history of painting since Lascaux unfolds in a long travelling shot, SNOW’s landscape films and videos over the past fifty years are episodes of a pictorial fresco of the Canadian territory.

Sink moves away from landscape but remains nonetheless within a pictorial register. An installation from 1970, it consists of a colour photograph accompanied by the projection of a succession of eighty 35 mm slides on the same scale as the photograph showing the cluttered, paint-splattered sink in the artist’s New York studio. The slide projector sits exposed on a white stand in the space. There are two elements to be considered immediately. First, the artist is adept at many art mediums and this work is a perfect example of the intersection between photography, projection and installation (an audio reference might also be entertained, as the title suggests a semantic shift between the homophones “sink” and “sync”). Second, for any artist, the studio is a place of experimentation. SNOW knows this and represents the sink as an accessory emblematic of a segment of his practice – painting – and, one might suggest, a residual memory of all previously created works. However, it is a trompe l’oeil, for the artist has lit his subject with lamps placed on either side and photographed it with different coloured filters in front of the lamps for each shot to re-create a kind of palette or colour chart. Colour and material

4. The Collected Writings of Michael Snow: The Michael Snow Project, p. 60; originally published in “Converging on La Région Centrale: Michael Snow in Conversation with Charlotte Townsend,” Arts Canada, vol. 28, no. 1 (February-March 1971), p. 153.

5. Ibid.

6. The Collected Writings of Michael Snow: The Michael Snow Project, p. 53; originally from “La Région centrale,” a text written in 1969 and first published by the National Gallery of Canada, Ottawa, in 1972 for the exhibition About 30 Works by Michael Snow at the Center for Inter-American Relations, New York.

thus pass to the conceptual state, for this still life is only light, the light of the photograph, of course, but also of the projections, the two merging before viewers' eyes. Viewers must make their own assessment of the originally three-dimensional object: between the flat and almost anamorphic representation of the sink in the photograph, which is mounted on a thick support with rounded edges like the frame of a slide, and the immaterial evocation produced by the eighty projected images with modulated colours.

Still Living (9 x 4 Acts, Scene 1), a 1982 series of Polaroid photos gathered into a portfolio of nine pages with four miniature photos each plus a title page, shows SNOW's interest in still life. The work is like a visual directory, with its found elements grouped by fours and forming a phrase in images that are hints to be deciphered. As in traditional painted still life, the objects are selected and arranged according to a formal and symbolic typology, and placed in a space formed by a horizontal and a vertical plane. The fact that SNOW uses an instant camera (the Polaroid camera popular largely during the 1970s and 1980s) reveals his intention to give renewed currency to this classic genre by keeping it "live." However he diverts one of its central notions, that of time and thus duration, which is intrinsic to the still life and essential to the meticulousness its execution requires. The idea of process and time is restated in Serve, Deserve (2009), another still life just as permeated with humour, but this time it is a video that shows the course of a painting/dinner that begins over and over again.

SNOW's video installations always have the effect of associating the image with the object in a perfectly structured presentation space. The format of the image – for instance the table in Serve, Deserve, the placement of the bases piled up in front of the projected Corner of Braque and Picasso Streets (2009) to make a cubist video, and the loudspeakers in Piano Sculpture (2009) – enables strategies specific to each of the works, giving them a tangible energy as objects to be looked at through an engagement of the entire body. The same is true of the monumental photographic installations, like Powers of Two (2003) and In Medias Res (1998), both requiring the viewer to move about and both going against the usual pattern of reading two-dimensional works flush against wall. Viewers are particularly challenged by the thinness of Powers of Two, a photograph on suspended transparencies that represents the amorous frolicking of a couple in a bedroom. Forced to move to the other side of the image to grasp its unusual nature, viewers are pursued on their way by the gaze of a woman photographed in a complex setting, life size. In the same way, In Medias Res, which represents an Oriental rug in its exact dimensions and is presented on the floor, cannot be viewed from the same angle the image was created from, that is from high up, above the parakeet that looks down on the scene

set for the occasion. Paris de Jugement Le or State of the Arts (2003) is typical of the pleasure MICHAEL SNOW takes in revisiting the great themes in the history of painting and, as here, mythology. Pitting painting against photography and taking the role of the viewer as his centre of interest, he layers superimposed motifs between a landscape painted by Cézanne, in front of which the French painter placed bathers, in front of which SNOW has set his three nude Graces, in front of which the viewer is looking at the photograph SNOW made of these accumulated planes. It is an exercise in mise en abyme, and SNOW takes delight in showing the back of the motif or, if you will, the back of the image and, as he confides, in view of the work's being hung at the end of Solo Snow, the backside of the exhibition!

SSHTOORRTY, filmed in 35 mm in 2005, is the only work in the exhibition that retains the specific nature of cinema. It can be viewed as a film, with its brief narrative situation and allusion to the short subject (the title is an imbrication of "short" and "story"). Here, the artist's coup consists of overlaying one half of the film onto the other to shorten it all the more. This was not his first experiment in cutting a film into parts that he then superimposed. Two years earlier, he had ironically reused his cult film Wavelength (1966-1967), transferring it to video and cutting it into three equal superimposed segments. Entitled WVLNT or Wavelength For Those Who Don't Have The Time. Originally 45 Minutes, Now 15! (2003), the new work is made of images that are not compressed but actually condensed, to be more compact, to be seen faster, as required by the accelerated pace of modern life.

MICHAEL SNOW is also an audio artist and a remarkable musician, so naturally, Solo Snow features examples of his production in that realm. The artist's musical versatility and powers of sonic invention have developed in close parallel with his film and visual art practice. A blues and jazz pianist, a brilliant improviser and prolific composer, a member of the Artists' Jazz Band, then of the Canadian Creative Music Collective (CCMC), with which he has made many recordings, MICHAEL SNOW is a devotee of experimental music produced in spontaneous free improvisation. For the exhibition at Le Fresnoy, the choice of works deals with SNOW's various approaches to audio and musical work, notably the recording of a solo concert given in Bruges in 2005 at the invitation of Érik Bulloet; excerpts of musical improvisation performed with the CCMC in 2002; and a rarely displayed environmental installation, Diagonale (1982), composed of sixteen loudspeakers placed on the floor in two rows, each emitting the rising and falling pitch of a frequency modulated sine wave, which visitors experience as they move through the space.

Three other works in the exhibition attest to SNOW's audio explorations. The first is a piece from the record MICHAEL SNOW. Musics for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder (produced in 1975 and released by Chatham Square, New York): W in the D, from 1970. The artist created this work by recording himself whistling and breathing into a hand-held microphone for twenty-three minutes. The recorded whistling, consisting of either pitches or just air, was not altered in any way and lasts exactly as long as the performance. Thus, for SNOW it is a documentary in real time. He has written that he is a pianist, trumpet player and self-taught typist and that whistling comes to him naturally. In W in the D, the performance is structured by inhaling, and the length of each whistled segment, or phrase, is the result of the amount of air breathed in. Likewise, there is an effect of coming and going (like zooming in and out on a cinematic image) between the deep inhaling and the air blown into the microphone. In listening, we notice the variations of effect SNOW creates to construct this sonic fresco – sonic, yet curiously possessed of a strong visual potential. To be watched in the dark, the artist suggests, hence the title, which is short for “whistling in the dark.” W in the D arose from a use of breathing that, just like the wind in Solar Breath, includes a real phenomenological dimension and constitutes both the work's material and subject matter.

The Last LP. Unique Last Recordings of The Music of Ancient Cultures, MICHAEL SNOW's last vinyl album, produced in 1987 by Art Metropole and reissued in 1994 as a CD, refers to the imminent disappearance of the thirty-three rpm long playing record. A sort of ethnomusicological fiction, the work, which includes the album, jacket and texts as equal creative components, considers the connection between the effects of recording technology and the last vestiges of pre-industrial culture in isolated places around the world. Great inventiveness characterizes the compositions on this disc, whose titles and performers' names are in themselves adventures in exoticism: Wu Ting Dee Lin Chao Cheu (The Announcing of The Arrival of Emperor Wu Ting, performed by the Orchestra of The National Music Insitute, Seoul, Korea); Mbowunsa Mpahiya, performed by the Kpam Kpam Tribe, Angola, West Africa; Quuiasukpuq Quai Gami (He Is Happy Because He Came, performed by Ani'ksa'tuk, Tornarssuk Tribe, Siberia; and a Speech in Klogen, performed by Okash, northern Finland. In the opinion of Raymond Gervais, who has taken a great interest in SNOW's audio work,⁷ each piece on the disc is a little sound film in which the artist achieves a truth that is “truer than true” and thereby initiates a reflection on the true and false in art. SNOW divulges the fictitiousness of this invented ethnographic memory of traditional music by illustrating, on the jacket, a photo of him microphone in hand, in the process of recording but identified as a Dr. Misha Cemep!

7. See Raymond Gervais, “Les disques de Michael Snow. Partition 1 Music Snow,” in Music/Sound 1948-1993: The Michael Snow Project (Toronto: Art Gallery of Ontario, The Power Plant and Alfred A. Knopf), pp. 172-173; for the English translation, see “The Recorded Music of Michael Snow,” p. 300.

Unlike The Last LP, MICHAEL SNOW turns to true historical material for the medium and subject of Sinoms. Sinoms was commissioned for a group exhibition that I curated in Quebec City in 1989.⁸ I invited MICHAEL SNOW to create a soundscape of Quebec City to be recorded and included with the catalogue, and also to be broadcast in the area around City Hall the day of the opening. At Le Fresnoy, the installation of Sinoms out of doors, near the entrance, in the setting of the grand staircase on the façade and not far from the street, complies with this initial concept.

It was SNOW's first CD, made soon after The Last LP. As an aural territory, it provides a historical fresco of Quebec City, based on an unusual score: the names of the city's thirty-four consecutive mayors, taken up in varied and repeated sequences, from the first, Elzéar Bédard, elected in 1833, to the mayor in office in 1989, at the time the work was created. Twenty-two different voices pronounce the names like notes with distinct aural properties due to the voices' accent, timbre, intonation, female or male register, pronunciation, hesitations and misreadings. The arrangement of sounds, their permutation, superimposition and even muddling, offers an astonishing diversity of effects and rhythms. In this composition, MICHAEL SNOW considers the symbolism and memorial aspect of the office of mayor: according to him, mayors have the power to change the face of a city. The audio presence conferred upon them by the artist's project evokes their passage through the landscape of Quebec and contributes to shaping the collective identity and the identity of a place. Broadcast in a public space, Sinoms breathes time into the instant, inscribes something human in space, orchestrates sound in the urban fabric. It is another of the works that attest to the artist's passion for words, voices and spoken language.

At the close of this circuit, we must realize that any exhibition the work of SNOW can only be a sampling, an attempt to round out a sequence, an incomplete montage, an unfinished picture. Every SNOW exhibition sets us before a vast territory to survey, where the various genres, procedures, arrangements and displacements between mediums put us within reach and earshot of sensations and meanings that target and affect a necessarily fleeting part of an imaginary and symbolic world transmitted through the experience of the image. Contact with the work becomes a rare occasion to turn our interest to the nature of the image and, following SNOW's example, attempt in turn to fold and unfold its motifs, open or compress its space, accelerate or slow its speed. Like the witness evoked by Observer, an interactive installation created in 1974, before entering the work, we must first situate ourselves. “You are here,” as

8. In the exhibition Territoires d'artistes. Paysages verticaux, Musée du Québec, 1989, which included works by Giuseppe Penone, Daniel Buren, Dominique Blain, Shigeo Toya, Melvin Charney and Robert Stackhouse, among others.

the X on a floor plan suggests. Standing on the one MICHAEL SNOW provided on the floor at Le Fresnoy, below a camera that captures you, you are not only present there, physically there, but represented a few feet away, in a wall projection that pictures you from above. Compressed, flattened. You are the witness made image, the one who can say that the image, in SNOW's work breathes, always.



İZLEYİCİNİN BAKIŞINDAKİ İLLÜZYONİST TEKRARLAR

ALİ AKAY

MICHAEL SNOW, ‘zaman’ fikri üzerine odaklanan ve zamandan bir illüzyon sanatı ortaya çıkararak çalışan bir sanatçı. Eserlerinde çeşitli çoğul zamansallıkları yan yana getiren SNOW’un sorunsalı, Bergsoncu bir kavramı kullanırsak, süre üzerine odaklanmakta. Zamandaki yaşanmış deneysellik içinde süre, geri dönülemez, kendiliğinden, tekrar edilemeyen, baştan belirlenemeyen, yaratıcı bir süreçtir. Ama MICHAEL SNOW tekrarları ve zamansal yan analıkları kullanarak süreyi süreksizleştirir. Yani, Bergsoncu felsefenin deyişiyle bu süre “yaratıcı bir tekamüldür” (elan vital). Mekân burada zaman değildir; ama bir açıdan bakıldığında da mekânın içinde zaman geçmektedir. Süre bu bakımdan her şeyin değişikliğinden ve aynıların farklılaşmasından ayrı tutulamaz. Gösterilen imajlarda sürenin, iradenin içinde nasıl değiştiğini göstermek önemli durmaktadır. Fark ve benzerliklerin süreklilik içinde bir ikilik yarattığını ve zamanın derece farklarının da süreklilik içinde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Her derecenin farklılaşmasının anların birbirlerinden ayrılmasıyla ilgili olarak geliştiğini ise yine videoların zamana ait akışkanlığının sürekliliğinde bulmak mümkün olacaktır. Geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanın birbirleriyle ayrılırken kesişmesiyle mümkün olmaktadır. Ancak niyetin ne olduğu ortaya konulduğunda, zaman ve mekân kavramları meydana çıkmaktadır. Niyetlilik zamanın mekândaki yayılması içinde birleşmekte ve aynı zamanda da farklılaşmaktadır. Gösterilen imajlardaki yeğlilik (intensite) ve bunun temsiliyeti imajlar arasındaki farkları oluşturmaktadır. İmajların sayısı (aynılıklar) ve sayılar arasındaki benzerlikler üzerine kurulu farklılaşmalar, aynı imajların süre içindeki hızı veya yavaşlığı sayesinde, imajlar arasında ilişkiler oluşturmaya başlayacak ve görünürlük kazanacaktır. Farklılıklar değişim içinde birbirlerinden ayrılacaklardır. Ve iki tip değişim mevcuttur. Bunlardan biri mekanik bir değişikliktir ve burada dış bir nedenden dolayı değişim meydana gelir. Bir malzemenin başka bir malzemeye müdahalesiyle gelişen bir değişimdir bu ilk değişim. Burada değişim mekaniktir ve geçmişi tekrar eden bir şimdiki zaman

oluşmaktadır. Süre ise bambaşka bir değişimi ortaya koymaktadır. Yaşamın sürecine bağlı olan bir değişimdir ki bu yaşlanma veya büyüme gibi insan hayatına ait unsurları içerir. Geçmişin birikiminin şimdiki zamanda yol açtığı bir değişimdir bu ikincisi. Bu fizyolojik ve psikolojik bir değişimdir. Bu ikincisi bir nedene bağlı olmaktan çok yaşama aittir; herkese ait ve kolektiftir. Bergson’a göre, gerçek değişim veya “salt değişim” buna denir. İç dinamiktir bu sefer etkili olan ve duygulanımları etkileyen. Birincisini zeka dışarıdan algılarken ikincisini sezgi içeriden algılamaktadır. O halde, hayattaki değişim sürede ve sezgi algılamasıyla gerçekleşmektedir. **SNOW**’un Piano Sculpture adlı eserinde bu süreci görmekteyiz. Zekamızla değil sezgimizle, bizim algılayabileceğimiz bir eser göstermektedir **SNOW**. Gördüğümüz piyano ile sezgimiz sayesinde müziği algılamaya başlarız. **MICHAEL SNOW**’un sergide kulaklıklarla dinlenecek olan eserleri aynı durumdadır. İçeriden algılanacak, gözler kapalıyken işitilecek eserlerdir. Dinamik bir hayal gücüne ihtiyaç duyulmaktadır bu vaziyette. Sezgi bizi harekete geçirmektedir. Bu sayede görmekte olduğumuz nesneden daha başka bir vizyona gireriz. Minik bir fark, neredeyse fark edilemeyecek derecede küçük bir fark oluşur.

SNOW’un sergisinde birçok soruyu yan yana sorabiliriz: Bir imge nasıl aynı kalarak farklılaşır? Nasıl bir anamorfoza uğratılır? Sanat tarihiyle nasıl ironik bir hesaplaşma gerçekleştirilir? Zaman kavramı etrafında dönerek müzik ve plastik sanatlar nasıl üst üste çakışır; tıpkı onun video imajlarındaki gibi nasıl süperpoze olur? Bu anlamda, tekrarlar vardır, ama tekrarlar tekrar eden imajların içindeki düzenlemeyi değiştirmez, fakat seyredenin bakışındaki ruhu değiştirir. “Tekrar eden bir imajda ne değişik olabilir?” sorusunu sorduğumuzda her seferindeki sunumun kendisinin ayrı olduğunu söyleyebileceğiz. Burada bakmakta olan izleyicinin gözünün önündeki bir imaj, izleyici kafasını başka bir aynı imaja çevirdiğinde kaybolacaktır ve ikinci aynı imaj bu sefer yeniden oluşacaktır. Bakanın değişimi tekrarlarda bu şekilde gerçekleşir. Bakanın zihnindeki seyretmede değişiklik söz konusu olur. Zihinde yeni bir şey tekrar sırasında belirir. David Hume buna mens momentanea adını vermiştir. Biri baş gösterdiğinde, ikincisinin ortaya çıkmasına kadar bakış hâlâ birincidedir, ama bir imaj kaybolunca, bakanın gözünün önüne diğer imaj gelecektir. Hume aynı olanların tekrarındaki farklılığın hayal gücünde bir değişim sayesinde olduğunu ileri sürmüştür. Bu, bir kontraksiyon gücüdür. İki imajın birbirlerini tutmasının gücüyle ikisi aynı anda algılanmaya başlar. Zamanları aynı olmasa bile zamanın gidişatında iki imaj aynı anda kontraksiyon ile tutulur ve görünürlük kazanır. Bu bir bellek meselesi değildir. Burada, Ortaçağ’daki veya Paul Klee için ileri sürülen bellek sanatı (art de la memoire) değildir söz konusu olan; bu tip bir sanatta konuşan kişi zihniyle bir harekette bulunarak, aynı cümledeki veya aynı yerdeki söyleminin bir parçasını oluşturan figürlerin sembollerini aklında tutar. Yer veya cümleyi değiştirirken bir evvelkini aklında tutar. Yapay bir bellek olarak adlandırılan,

I. yüzyılda Herennius’a ait eski Greklerden gelen retorik çalışmasında ayrı ayrı güzergâhtakileri akılda tutarken bir düzene sokma eylemi kendisini ortaya çıkarmak zorundadır. Hangisinden başlanacağı ise oldukça öznel bir tutum olarak durmaktadır. Yönü ve sırası öznelidir sadece. Mekâna ait olarak anlatılan, çünkü bir yüzeyde veya bir uzamda sıralanan imajlara ve dolayısıyla “bellek sanatına” karşın, 15. yüzyıldan itibaren retorik, bellek sanatının yerini almaya başlamıştı. Her ne kadar, eski zamanlarda, pentür sessiz bir şiir olarak algılanmış olsa bile (Ut pictura poesis) burada bizim zaman olarak baktığımız imajlarda pentür veya video tam anlamıyla konuşmaktan çok görünürleşmektedir. Kontraksiyon anlık veya bellek ile ilgili bir işlem değil, tersine, zaman sentezi üzerine kurulmaktadır. **MICHAEL SNOW**, bellek sanatı değil, bir “zaman senteziyle” ilgili video çalışmaları yapmaktadır. Anların arka arkaya gelmesi zamanı kurmaktan çok çözer. Anların tekrarı sırasında zaman bir senteze doğru girer. Ve bu sentez sayesinde kontraksiyon işlemi zamanı sıkıştırır. Ve de canlı bir şimdiki zamanı kurar, içinde geçmiş ve geleceği taşıyan bir şimdiki zamandır söz konusu olan. Geçmiş zaman ve şimdiki zaman geleceğe açılmış bir şekilde süperpoze olmaktadır.

MICHAEL SNOW bazen süperpoze imajları kullandığında o zaman bakış bir karışıma uğramakta ve de tekrar eden değil de başka bir şey tekrar edermişçesine bir hissi izleyicide uyandırmaktadır. SSHTOORRTY bunun bir örneği olabilir: “kısa” ve “hikâye” sözcüklerinden yola çıkarak ortaya konulan bu kelime birbiri üzerine binen imajlardan meydana gelmekte. 35 mm’lik filmin montajında sahneler birbirleri üzerine binmişlerdir. Aynı film iki ayrı mekândaymış gibi gözükmektedir. İzleyici “mümkün dünyalar” gibi bir durumla karşı karşıya kalır ve sinema sanatının Vertov’dan beri en ilginç buluşlarından biri olan montaj sayesinde film **SNOW**’un bize sunduğu hale getirilir. Burada şeffaflık hikâyeyi ikiye bölerek kısaltmaktadır. Önce ve sonra birbiri içine girer; geçmiş zaman ve gelecek zaman iç içe bir şimdiki zamanda üst üste çakışır. Burada, sadece zamanlar değil aynı şekilde renkler ve hareketler de birbirlerine karışır. Bir resim sahnesinin canlandırıldığı imajlarda, belli ki, resim üzerine bir tartışma söz konusudur. Ve kafasına suyu yiyen kişi tabloyu diğerinin kafasından geçirir. Burada **SNOW**’un mizah dolu imajlarını görmekteyiz, neredeyse Hollywood komedi filmlerindeki pasta fırlatma sahnelerinden birisindeki gibi bir durumu izlemekteyiz. Soyut renkli çizgilerden oluşan tablo iri yarı şişman adamın kafasından geçmiştir ve delinmiştir; ama aynı zamanda elinde tabloyla diğer kişi dışarıya çıkar gibidir. Zamanlar karışmıştır.

Yine aynı şekilde zamanların iç içe geçtiği bir başka eser olan Serve/Deserve (2009) adlı video enstalasyonunda, masanın üzerindeki yemeklerin yenildiğini ve yeniden konulduğunu izlemekteyiz. Bir yüzeydeki pentürün öklidçi geometride üç boyutlu gibi duran yanılsamasında

olduğu gibi, **MICHAEL SNOW** aynı tip bir illüzyonu bir satıhta, yüzeyde vermekte. Picasso ve Braque'ın kübizmine yaptığı gönderme de yine aynı tip bir illüzyon yaratmasında gizlidir. Duvardaki üç boyutluluk sanki imajı üç boyutlu ve geometrik yaparmışçasına izleyicinin bakışına sunulmaktadır. Yazmış olduğumuz gibi, her video eserde bir illüzyonist gibi çalışan sanatçı izleyiciyi sürekli bir şekilde etkisi altına almaktadır. Bu anlamda da tekrarlar ancak izleyicinin bakışındaki tekrarlardır.

Piano Sculpture adlı eserde 4 ekranda piyano çalan ellerin ucundaki parmakların tuşlara dokunmakla dokunmamak arasındaki belirsizliği bize farkları süre içinde vermektedir. Her biri aynı durmasına rağmen her birisinin içindeki fark nereden gelmektedir? Şeyler arasında oluşan bu farklılaşmaların ayrı yerlerdeki, ayrı mekânlardaki benzer şeylerin yerlere göre ayrılmalarıyla ilişkili olarak meydana gelmekte olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Her bir benzer imajın sağda solda olması arasındaki farklar aynı zamanda izleyicinin bulunduğu perspektif içinde de farklılaşmaları çoğaltmaktadır. Bir yandan yerleştirmenin yeri, diğer yandan izleyicinin bulunduğu yerden bakan bakış noktası farkların oluşmasında coğrafi ve mekânsal ayrımları bize göstermektedir.

1950'li yıllardan beri önce resimle başlayan ve sonra da sinemaya doğru giderken heykel ve müzik dallarını sanatına ekleyerek eserlerini yapan **MICHAEL SNOW**'un sinema ve müzik ile olan ilişkisi, dönemindeki arkadaşları Thierry Kuntzel, Bill Viola ve Jonas Mekas gibi bazı sanatçılarla yakınlıklar taşımakta: Film teorisini sanatsal alanda geliştiren deneysel sinemanın “düşünür-sanatçıları” bunlar. Çok yanlı sanatsal uğraşısı ile **MICHAEL SNOW** ses ve imaj arasındaki ilişkinin heterojenliği ve geçişliliği üzerine düşünmektedir. **SNOW**'un çalışmalarının kesmek, uzatmak, değiştirmek, farkı belirsizleştirmek, formunu bozmak, çekiştirmek ve şekilsizleştirmekten oluşmakta olduğunu söyleyebiliriz.

1967'de gerçekleştirdiği Wavelength adlı deneysel film, deneysel sinemanın Citizen Kane'i olarak adlandırılmıştır. Kamerayı kullanım tarzındaki zaman ve mekânı algılamaya yönelik ilginç başarı film eleştirmenleri tarafından övgüyle anılmaktadır. 1950'lerde resimden gelip sinemaya doğru yol alan ve güzergâhında heykel, müzik gibi diğer sanat dallarını da edinen ve kullanan sanatçı figür ile tuvalin yüzeyini birbirlerine geçirmeye başlayarak belki de sinemada yapacağı yeniliklerin sürekliliğine başlamaktaydı. Gösterilen imaj ile yüzey arasındaki ilişkiler kanımca bu yıllara kadar süregiden bir tavrı ortaya koymaktadır. Söz konusu filmle “yapısal sinema” adı altında anılan çalışmasında sanatçının New York'taki atölyesinde uzun ve yavaş bir zoom ile iki pencere arasındaki mekânın gösterilmesi kırkbeş dakikalık bir sürede gerçekleşiyor.

Mekândaki fotoğraflarla birlikte mekân neredeyse tüm kadrajın içine giriyor ve bu sırada küçük olaylar oluyor: Bir kadının tavsiyesiyle adamlar bir etajeri yerleştiriyorlar; iki kadın kahve içip radyoda müzik dinliyorlar (Strawberry Fields); burada, **SNOW**'un kullandığı jelatin sayesinde odanın rengi kırmızılaşıyor. Bir adam içeri giriyor ve yere yıkılıyor. Genç bir kadın odaya giriyor ve yere yığılmış adamı görüyor vb. Bu küçük olaylar zamana yayılmış bir şekilde bu sürede gerçekleşiyor. İzleyici ise sezgisel bir şekilde olayları algılıyor. Işık değişiyor, kameradaki jelatin renkleri farklılaştırıyor. Anlatı süreksizleşiyor. Bu, biraz, bugün bakıldığında son dönemlere kadar süren bir tavır olarak bile okunabilir. Farklı peliküller kullanan **MICHAEL SNOW** renkleri de ışığı da aynı olaylar sırasında değiştiriyor. Filmdeki ses ise daha ağır bir sestten daha tiz bir sese doğru geçerek ilerliyor.

İllüzyonist **MICHAEL SNOW** ender kalan sanatçılardan biri olarak insanlığı düşünmeye itmeye devam ediyor; sesleriyle, müziğiyle, turnelerinde imajlarındaki ironi ve akılla birlikte ışık veriyor, renk veriyor, ses veriyor. Bize büyük bir sanatsal armağan sunuyor.



ILLUSIONIST REPETITIONS IN THE GAZE OF THE VIEWER

ALİ AKAY

MICHAEL SNOW is an artist focusing on the notion of “time” and creating an art of illusion through time. The problematic of SNOW, who gathers a multiplicity of temporalities in his works, focuses on duration, to define it through a Bergsonian concept. Duration in the lived experimentality of time is an irrevocable, self-determined, unrepeatable, indeterminable creative process. But MICHAEL SNOW renders duration discontinuous through using repetitions and temporal parallelisms. So, according to the Bergsonian philosophy this duration is a “life force” (élan vital). Here, space is not time; but from another viewpoint time passes in space. In that way, duration could not be separated from the difference of everything and from the alteration of the same. In the images presented, it seems important to illustrate the changing of the duration within the will. It could be stated that difference and similarities cause a duality in the continuity and that the differences in the levels of time emerge within the continuity. And through the continuity of the temporal fluidity in the videos it would be possible to find that the alteration of the levels are due to the separation of the instances. The past is possible through the intersection of the future and the present at their point of divergence. The notions of time and space surface after the declaration of an intention. The condition of being intent becomes unified in the dispersion of time in space while at the same time changing to become different. The intensity of the images presented and the representation of this intensity create the differences between the images. The number of images (samenesses) and the differences based on the similarities between the numbers would start to create relationships between the images through the swiftness or slowness of the same images in the duration and therefore become visible. The differences would begin to diverge through change. There are two types of change. One of these is a mechanistic change, where change occurs due to an exterior cause.

This first sort of change is a change produced by one material interfering with another material. Here, the change is mechanistic, and there is a present time repeating the past. Duration, however, presents an altogether different sort of change. This is a change related to the process of life such that it includes elements connected to human life like aging and growing. This second kind of change is one in which the build-up of the past causes a change in the present time. This is a physiological and psychological change. This latter is a function belonging to life rather than any other cause; it belongs to everyone and it is collective. Real change, or “pure change” as Bergson argues, is this. It is inner dynamics that are effective this time, that affect emotions. While the former is perceived from the exterior through intelligence, the latter is perceived through intuition from the interior. Therefore, the change in life is realised in duration and through intuitive perception. In **SNOW**’s work, piano sculpture, we see this process. **SNOW** presents an artwork that we can be perceived through intuition, not intelligence. With a piano that we see, we begin to perceive music through our intuition. The artworks that could be listened from the headphones in the exhibition share the same condition. They are works that could be perceived from the inside, which could be heard with eyes closed. In this instance, a dynamic imagination is required. Intuition makes us act. With it we enter a vision different from the object we are gazing at. A minute difference, an infinitesimal difference occurs.

We can ask a number of questions side by side at the exhibition of **SNOW**: How does an image change while remaining the same? How could it be subjected to an anamorphosis? How could an ironic settlement of accounts with history of art achieved? How could music and fine arts be juxtaposed revolving around the concept of time; how could they be superposed, as is the case in his video images? In that way, there is repetition, however, the repetitions don’t change the constellation in the repeating images; it changes the spirit of the viewer’s gaze. When we ask ourselves “what could be different in a repeating image?” The answer is going to be that every presentation itself is different. Here, an image in front of the viewer would disappear when the viewer turns his/her head in the direction of another same image, and the second image would subsequently reappear. The change in the viewer is realised as such through repetitions. A change of the gaze in the mind of the viewer is instigated. Something new emerges in the mind during the repetition. David Hume was calling this occurrence *mens momentanea*. When one appears, the gaze is attached to the first instance until the second instance appears, but when the image disappears the other image will emerge in front of the viewer. Hume argued that the difference in the repetition of the same images is due to a change in imagination. This is a force of contraction. With the force of the two images matching both of them are perceived at the same time. Even though their times are not the same, both of the images are held through contraction and become

visible in the same instant through the passing of time. This is not a matter of memory. Here, it is not an art of memory from the mediaeval times or that was suggested in relation to Paul Klee, that is at stake; in an art of this kind the speaker makes a certain association in his mind, and keeps in mind the symbols of the figures making up a part of his speech taking place in the same sentence or place. He keeps the former in his mind while changing the place or the sentence. Distinguished as an artificial memory, in a practice of rhetoric belonging to Herennius of the ancient Greeks, dating from the 1st century, an ordering of points on different routes was necessary. Where to start from seems to be relatively subjective. Only the direction and the order are subjective. From the 15th century onwards rhetoric started to take over, instead of an “art of memory” founded on space and an order of images on a plane or in space. Although, in the olden times, painting was perceived as silent poetry (*Ut pictura poesis*) in the images that we look as time, the painting or the video does not talk but rather becomes visible. Contraction is not a process of the intellect or of memory; on the contrary, it is based on the synthesis of time. **MICHAEL SNOW** makes videos that deal not with the art of memory, but with the “synthesis of time”. A succession of instants does not actually construct time, it unwinds it. During the repetition of instants, time moves towards a synthesis. And through this synthesis the function of contraction compresses time. And the living being constructs the present time; a present time that contains the past and the future. The past and the present time are superposed in a way that is open to the future.

Sometimes when **MICHAEL SNOW** uses superposed images the gaze is mixed up and this gives rise to a feeling in the viewer as if there is not a repetition but a repeating of something else. **SSHTOORRTY** could provide an example of this: This word derived from the words “short” and “story” is constructed by superimposed images. In the montage of the 35 mm film, scenes are superimposed. The same film seems to be taking place in two different spaces. The viewer is faced with a situation resembling “possible worlds”, and through montage, one of the most striking inventions of the art of the moving image since Vertov, the film takes on the form that **SNOW** presents. Here, transparency divides the story into two and shortens it. Before and after merge; the past and the future appear superimposed in a present time. Here, not only the times but also the colours and movements are mixed together. In the images depicting the scene of a painting, it is apparent that there is a discussion on painting. And the person who had water poured onto his head smashes the painting on the head of the other. Here, we see the humorous images of **SNOW**; it is as if we are watching a scene of a pie fight in a Hollywood comedy. The canvas consisting of abstract coloured lines is smashed on the head of the big and chubby man and is pierced; however at the same time it seems that the other man is leaving the room with the canvas in his hand. The times are mixed.

In another video installation work *Serve/Deserve* (2009) where times are mingled in a similar way, we see the food on the table being eaten and replaced once more. The illusion of three dimensionality on the surface of the painting according to Euclidean geometry is re-enacted by **MICHAEL SNOW** on a plane, a surface. His reference to the cubism of Picasso and Braque is again hidden in his creation of a similar illusion. The three dimensionality on the wall is presented to the viewer as if rendering the image three dimensional and geometrical. As we have stated, the artist working like an illusionist in every video work keeps the viewer under his spell. In that sense, the repetitions are only the repetitions in the gaze of the viewer.

The work called *Piano Sculpture* shown on 4 screens shows the ambiguity of the fingers of the hands playing the piano vaguely touching or not touching the keys, presenting the differences through a duration. Although they all seem to be the same what causes the difference in all of them? It would not be wrong to argue that the differences between the things are caused due to a divergence of similar things at different places, different spaces. The differences of the same image being on the right or on the left also multiply the differences in the perspective of the viewer. The position of the installation on the one hand and the point of view of the viewer on the other, present the geographical and spatial distinctions in the creation of differences.

Starting with painting in 1950s and moving towards cinema while at the same time including the disciplines of sculpture and music in his works, **MICHAEL SNOW**'s relationship with cinema and music has certain similarities with his fellow artists like Thierry Kuntzel, Bill Viola and Jonas Mekas: These were the "intellectual-artists" of experimental cinema who developed film theory in the field of art. In his multi-faceted artistic endeavour **MICHAEL SNOW** delves into the heterogeneity and transitive nature of the relationship of sound and image. It could be said that **SNOW**'s works consist of cutting, stretching, transforming, obscuring differences, distorting the form, jolting and rendering figureless.

His 1967 experimental film *Wavelength* has been called the *Citizen Kane* of experimental cinema. His success in his style of the use of camera for capturing a perception of time and space has been highly appraised by film critics. Starting from painting in the 1950s and moving towards cinema and acquiring and using other branches of art like sculpture and music along the way, perhaps the artist attempting to merge the surface of the canvas and the figure was preparing for the innovations he would be making in cinema. I believe that the relationships between the image and the plane present an attitude that goes all the way back to those years. In the work that is defined as "structural cinema" a long and slow zoom into the space between the two

windows of the artist's New York studio takes place in a period of forty-five minutes. The frame contains nearly the whole space including the photographs in the space, and in the meantime certain events take place: Some men install a set of shelves according to the instructions of a lady; two women drink coffee and listen to music (*Strawberry Fields*); here, the colour of the room turns reddish because of the gel that **SNOW** uses. A man comes in and collapses. A young woman comes into the room and sees the man on the floor etc. These small events take place throughout this period. The viewer perceives these events intuitively. The light changes, the gels in the camera change the colours. The narrative becomes discontinuous. This could even be read as an attitude that has persisted way into his final periods. Using different film stocks, **MICHAEL SNOW** changes both the colours and the light during the same events. The sound of the film moves from a lower tone towards a higher pitch.

Illusionist **MICHAEL SNOW** continues to urge people to think as one of the few artists left doing so; with his sounds, his music, he continues delivering light, delivering colour, delivering sound alongside the irony and the wisdom through the images at his tours. He presents us with an enormous artistic gift.



Dört video projeksiyonu, DVD, renkli, her biri 14 dakikalık, devamlı.
Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu izniyle.
Fotoğraf: Serkan Yıldırım

Four video projections, DVD, colour, sound, 14 min. (each), looped.
Courtesy of Vehbi Koç Foundation Contemporary Art Collection.
Photo: Serkan Yıldırım

PIANO SCULPTURE

2009

Dört piyano solosunu, bir piyano kuarteti oluşturarak yayımlamak amacıyla ayrı ayrı kaydetmiştim. Her bir bölüm görülür, işitilir ve birbirinden ayrılabilir.

Her solo ön-belirlenmiş bir kelime dağarcığına istinaden varyasyonlar içermektedir. Glissandi ve “birikmeler” geçmişte benim piyano için yapıtlarımı karakterize etmişler ve burada ortaya çıkmışlardır.

Burada son derece manuel bir “enerji” icra etmektedir. Yapıt, bir anlamıyla, elle yapılmıştır. Eller, bir nesne oluşturmak için gerçekleştirebileceğimiz jestlere gönderme olmaktadır.

Michael Snow

Each of the 4 piano solos was recorded separately with the aim of having them play simultaneously to make a piano quartet, the 4 parts of which are visible, audible and isolable.

Each solo comprises variations on a predetermined vocabulary, that of glissandi and “clusters” which have been a feature of Snow’s piano playing in the past and which are here concentrated on.

This is “energy” playing, very manual. The work is, in a sense, handmade. The hands paralleling some gestures that one might use in making an object.

Michael Snow



**Masa, video projeksiyonu, DVD, renkli, sessiz, 13 dakika 30 saniye, devamlı.
Fotoğraf: The Power Plant (Toronto)**

Table, video projection, DVD, colour, silent, 13 min. 30 sec., looped.
Photo: The Power Plant (Toronto)

SERVE, DESERVE

2009

**İhtimal dahilindeki diğer başlıklar: There you go or waiter!
Ya da where's the bread?**

Söz konusu olan bir galeride sergilenmek üzere ve hareket halindeki bir izleyici kitlesi için hazırlanan bir video enstalasyonudur. Böylesi bir yapıtı tasarlamak için izleyicinin projeksiyonun herhangi bir anında gelebileceği ya da terk edebileceği olgusunu akılda tutmak gerekmektedir. Bu yapıt, abartılı bir şekilde (!), bir restoranda garsonun siparişlerini getirmesini bekleyen alışıldık bir müşterinin durumunu taklit etmektedir (Order, Disorder başka bir muhtemel başlıktır). Fakat bu video konusunda, "masanın üstünün", örtünün üstünün sunumunu yapana yiyecekleri getiren ve izler üzerinde bir ağı oluşturan projektörün bağıdır. Her şey, olası bir şekilde geriye dönmektedir, yeniden servis edilmek amacıyla mutfağa (unutulmaz bir yemek) geri dönmektedir, zira buradaki bir yemek değil, hareket halindeki bir tablodur. (Course, Discourse).

Michael Snow

Other possible titles are: There you go or waiter! Or where's the bread?

This is a gallery installation, a temporal work made for an ambulatory audience. In making such a work one considers that a spectator might arrive or leave at any time during the projection. This work is built on an exaggerated (!) imitation of the customary restaurant situation where one waits for the waiter to bring the order (Order, Disorder is another possible title). But, in this video case, the projection beam delivers the food to the representation of "tabletop," tablecloth surface, in the process making a canvas of it. Everything eventually goes backward, returned to the kitchen (an unforgettable meal) to be served again because it's a moving picture, not a meal (Course, Discourse).

Michael Snow





Reel zamanlı video projeksiyonu, renkli, sessiz, in situ enstalasyon.

Fotoğraf: Serkan Yıldırım

Real-time video projection, colour, silent, site specific.

Photo: Serkan Yıldırım

THE CORNER OF BRAQUE AND PICASSO STREETS

2009

Sinemanın, 1890'lı yıllarda icadından beri düz bir zemin yahut sıklıkla bir “ekran” üzerine yansıtılması bir uzlaşım haline gelmiştir.

Projeksiyon sırasında düz zemin algımızdan kaybolmaktadır. Mekânın ve hareketin ne derece inandırıcı hale geldiğini görmek gerçekten büyüleyicidir (fakat bu öylesine sıradan bir şey haline gelmiştir ki artık fark dahi edilmemektedir).

Benim ilgilendiğim şey ise, eğer imajları, yüzeyi düzenli ve görünür bir şekilde değişken olan bir zemine yansıtır isek ne olacaktıydı. The Corner of Braque isimli yapıt kaidelerin düz yüzeylerini ve genel olarak sergiler için kullanılan ayakları kullanıma sokmaktadır. Bir duvar-ekran oluşturmak amacıyla bunları birbirinin üzerine yerleştirdim. Sergilenen yapıtı barındıran binanın dışındaki sokağın gerçek zamanlı olarak (tam anlamıyla “o anda” yakalanan imajlar) kaydedilen imajları bu yüzeye yansıtılmaktadır.

Çekilen sahneler “soyut” hale gelmekte ve kübizmi hatırlatacak bir şekilde, projeksiyon duvarının bir yüzeyinden diğerine geçerken değişime uğramaktadır.

Bu yapıtın sunumunun bağlamına uydurulmuş açılışı Barcelona’da bulunan Àngels Barcelona adlı galeride Mayıs ve Haziran 2009 tarihlerinde gerçekleştirilmiştir. Pek çok kübist pentür bu şehirde ya da yakın çevresinde 1900’lü yıllarda, sinemanın ilk adımlarını attığı yıllarda gerçekleştirilmiştir.

Michael Snow

Projecting onto a flat surface, usually a “screen,” has been conventional since the arrival of film in the 1890s.

During projection, the planar surface is removed from our perception. It is amazing (but so common as to be unremarked upon) how convincing spatial and motion depiction then becomes.

I became interested in investigating what would happen with projection on a constantly visible altered surface. The Braque and Picasso work uses the several-planned surfaces of a number of plinths or bases, usually used for exhibition purposes, piled one on the other to make a “screen” wall. On this surface (actually happening “right now”) images of the activities taking place in the street outside the building in which this piece is exhibited, are projected.

These activities are “abstracted” and modified by their passages from plane to plane in a way that recalls “cubism.”

The first presentation of this site-specific work was in Barcelona in May/June 2009 at the Àngels Barcelona gallery. Many of the earliest cubist paintings were done in or near Barcelona in the 1900s just as film was commencing.

Michael Snow



**Video projeksiyonu, blu-ray, renkli, sessiz, 10 dakika 28 saniye, devamlı.
Fotoğraf: Serkan Yıldırım**

Blu-ray disc video projection, colour, silent, 10 min. 28 sec., looped.
Photo: Serkan Yıldırım

CONDENSATION. A COVE STORY 2009

Yoğunlaşma sisi, pusu, çiseltiyi, yağmuru ve bulutları anımsatmakta fakat aynı zamanda her şeyin bu blu-ray videoda yoğunlaştığına (sıkıştırılmış ve hızlandırılmış olduğuna) da gönderme olmaktadır.

Konu Kanada'nın kıyı bölgelerinin peyzajıdır. Bu peyzaj, bir gün içerisinde pek çok farklı atmosfer olayına tanıklık etmekte ve bunlar filme alındığında görsel varyasyonlar üretmektedirler. Böylelikle konu peyzaj ve kamera arasında devamlı bir değişim halinde olan atmosfer haline gelmektedir.

Saniyenin onda birinde bir çekim yapmak üzere planlanmış bir numerik kamera sayesinde yüzlerce kare çektim. En ilginç kareler saniyede 24 imaj oluşturacak şekilde bilgisayarda bir araya getirildi. Bu imajlar, atmosfer olaylarının değişimi örneğinden itibaren birbirlerinin içinde eriyecek şekilde bir araya getirildi.

Michael Snow

Condensation refers to fog, mist, rain and clouds but also refers to the fact that everything that takes place in this blu-ray video is condensed (compressed and speeded up).

The subject is a landscape in the Maritimes, which has in a given day a great variety of weather changes, which of course, when recorded, are variations in the picture. The constantly changing atmosphere between the distant scene and the camera becomes the subject.

Hundreds of sequences were shot using a digital still camera with a time-lapse mechanism attached, which had the camera taking a picture every tenth of a second.

The most interesting of these sequences were computer-assembled to become 24 projected frames per second. The sequences were also composed to dissolve from one to the other, in the same way as the actual weather events.

Michael Snow



Video projeksiyonu, DVD, renkli, sesli, 1 dakika 45 saniye, devamlı.
Fotoğraf: Serkan Yıldırım

DVD video projection, colour, sound, 1 min. 45 sec., looped.
Photo: Serkan Yıldırım

SSHTOORRTY 2005

Yapıtın başlığı short (kısa) ve story (hikâye) kelimelerinin üst üste yerleştirilmesinden türetilmiştir, böylelikle hali hazırda kısa olan bir hikâyeden daha kısa ve bazen çatışan taraflardan birinin diğerine dayandığı (kimi zaman) bir ilişkiyi çağrıştıran bir yapıt ortaya çıkmıştır.

Filmin kendisi de biri ötekinin üzerine yerleştirilen bir bölüm içermektedir (bu metne eşlik eden diyagrama bakılabilir). 35 mm’lik bir kamerayla çekilen bu yapıtta söz konusu olan devamlı olarak çekilen bir sahnedir. Montaj esnasında film iki parçaya ayrılmış ve bir bölüm diğerinin üzerine yerleştirilmiştir.

Şeffaflık üzerindeki şeffaflık. Renkler ve jestler, “önce” ve “sonra” birbirinin içine geçmekte, pek çok defa farklı açılardan izlenebilmektedir. Yapıt, hareketli imaj söz konusu olduğunda, hareket halindeki bir imajdır.

Michael Snow

The title was derived from placing the word short on top of the word story, thus making an already short story shorter and implying formally that one of the protagonists lies on the other (sometimes).

The film itself has one part of itself placed on top of another part (see accompanying diagram). It was shot on 35 mm film as a continuous little dramatic event, then in editing it was cut in 2 and one part superimposed over the other.

Transparency over transparency. This makes a blending of colours and gestures and “before” and “after” that can be seen many times with varying perceptions. The work is a moving picture about a moving picture.

Michael Snow





Video enstalasyonu (2 monitör ve video projeksiyonu), siyah-beyaz, sessiz, 15 dakika, devamlı.
Fotoğraf: Serkan Yıldırım

Video installation (2 monitors and projection), black and white, silent, 15 min., looped.
Photo: Serkan Yıldırım

THAT/CELA/DAT 2000

Bu yapıt İngilizcede, Fransızcada ve Hollanda dilinde birbirinin “aynısı” olan üç metinden ibarettir ve kelimeler cümleler oluşturmak amacıyla sunulmuştur.

Üç dil simültane bir şekilde görünmekte ve her metin aynı süreye (15 dakika) sahip olmaktadır. Yani başında İngilizce metin ekranın solunda, Fransızca metin ortasında ve Hollanda dilindeki metin ekranın sağında belirmektedir. Sunumun sonuna gelindiğinde Hollandaca bu defa ekranın solunda, İngilizce metin ortada, Fransızca metin ise ekranın sağında belirmektedir. Sonrasında ise bu defa Fransızca metin solda, Hollandaca ortada ve İngilizce metin ekranın sağında belirmektedir.

Her kelimenin geçiş süresini titiz bir şekilde ölçtüm. Bu üç dil aynı şeyi ifade etmek için farklı zamanlar almaktadır, fakat metinlerin biri diğerine göre akışı benzerlikleri, farklılıkları, hareketli yapının etkileri, vb. öne çıkartmaktadır. “That”, “Cela” ve “Dat” gibi pek çok kelime senkronize olmuş bir şekilde belirirler.

Kelimelerin grafik görünüşünü onları ayarlanmış bir kadrāj içine yerleştirerek bireyselleştirdim: böylelikle, “he” gibi küçük bir kelime bile büyük hale gelmekte ve “concentrated” gibi uzun bir kelime ile aynı genişliğe sahip olabilmekteydi. Kelimeler cümlelerin yığını dahilinde düzenlenmekte ve her birinin sahip olduğu biçim ile süre vurgulanmaktadır.

Michael Snow

This work consists of 3 “identical” texts in English, French and Flemish, presented one word at a time to make sentences.

The 3 languages are presented simultaneously and each text is the same duration, 15 minutes. That is: at first English might be on the left monitor with French on the central projection and Dutch on the right monitor. When this presentation is complete Dutch will be on the left monitor, English will be projected on the centre monitor and French will be on the right. Next will be French left, Dutch centre and English right.

The durations of each word were meticulously timed (see accompanying example of the “script”). The 3 languages take different periods of time to say the same thing (?) but the timing plays one against the other (for differences and resemblances, kinetic effect, etc.) and several words including “That”, “Cela” and “Dat” appear simultaneously in synch.

As an image, each word is individuated by fitting into a maximum camera framing: a short word like “he” is big and as wide as a long word like “concentrated.” The words fit into the flow of a sentence but also the special form and duration of each word are emphasized.

Michael Snow

BOURGES'DA SOLO PIANO CONCERT 2005

Compact disk, Bourges Yüksek Sanat Okulu, Fransa, 50 dakika.

Hem bir piyanist, hem akrobat, hem de müzikolog olmak. Solu ve sağı ayırmak. Bir el klavyenin üstünde diğeri mobilyanın içinde. Teller üzerine nesneleri yerleştirmek. Sonucu gözlemlemek. Parmaklarını klavyenin tamamına ulaşacak şekilde önce bir yöne sonra diğer yöne doğru kaymaya bırakmak. Michael Snow'un Bourges Müzik Konservatuvarı'nda 2005 yılında verdiği solo konserde piyano çalışını karakterize eden bu çoğu zaman beklenmedik hatta şaşırtıcı jestlerdir. Bu tasvir yoluyla rahat bir şekilde caz ya da çağdaş müziğe ait pek çok tanıdık figürü tanıyabiliyoruz: glissando, cluster, düzenlenmiş piyano. Yine de genel intiba sadece konserin doğaçlamacı karakterine değil aynı zamanda sanatçının icrasının kaprisi yoluyla bizim bekleşimimizi bozduğu bir biçimde, hafif bir ayrıksılık ile büyük bir özgürlük intibası olarak ortaya çıkmaktadır.

Erik Bullo

Compact disk, Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges, France, 50 min.

Be at once pianist, acrobat and musicologist. Separate left and right. One hand on the keyboard, the other hidden inside the piano. Lay objects on the strings. Observe the result. Let your fingers slide over the whole keyboard, in one direction then the other. Often unexpected, even surprising, these few gestures marked Michael Snow's piano playing during a solo concert given in 2005 at the Bourges Music Conservatory. Through this description, it is easy to recognize various figures familiar with the vocabulary of jazz and contemporary music: glissandi, clusters, prepared piano. But the overall impression is still one of great freedom which is due not only to the improvised nature of the concert, but also to the way in which the artist thwarts our expectations by the capriciousness of his playing, akin to mild eccentricity.

Erik Bullo

CCMC+ CHRISTIAN MARCLAY (Michael Snow, Paul Dutton, John Oswald, Christian Marclay) 2002

İkili compact disk, Art Metropole, Toronto, 120 dakika 46 saniye.

Sanatçının müzikal çok yönlülüğü ve sessel icat gücü sinema ve görsel sanatlar pratiği ile sıkı bir işbirliği içinde gelişmiştir. Caz ve blues piyanisti olan bu parlak yorumcu ve doğurgan besteci, Artist Jazz Band adlı grubun, sonrasında da Canadian Creative Music Collective'in (CCMC) üyesi olmuştur ve pek çok kayıt yapmıştır; Michael Snow, özgür ve spontane yorum bağlamında üretilen deneysel müziğin bir ustadır.

Louise Déry

Double compact disk, Art Metropole, Toronto, 120 min. 46 sec.

The artist's musical versatility and powers of sonic invention have developed in close parallel with his film and visual art practice. A blues and jazz pianist, a brilliant improviser and prolific composer, a member of the Artists' Jazz Band, then of the Canadian Creative Music Collective (CCMC), with which he has made many recordings, Michael Snow is a devotee of experimental music produced in spontaneous free improvisation.

Louise Déry

THE LAST LP: UNIQUE LAST RECORDINGS OF THE MUSIC OF ANCIENT CULTURES 1987-1994

MICHAEL SNOW'un son vinil albümü, 1987 yılında Art Metropole tarafından hazırlanmış ve 1994 yılında CD formatında yeniden yayınlanmıştır, 33'lük plakların önlenemez yokoluşlarına gönderme yapmaktadır.

Etnomüzikolojik bir kurgu çeşidi olarak albümü, kabını ve metinleri yaratımın eş değeri oluşturucular olarak içeren yapıt kayıt teknolojisinin etkileri ve dünyanın nadir yerlerinde kalmış olan endüstri öncesi son kültürel yapıtları arasındaki ilişkiyi göz önüne alıyor. Bu diskin oluşmasını karakterize eden son derece eşsiz bir yaratıcılıktır, ki başlıklar ve sunulan sanatçılar kendinde bir egzotizmin buluşlarıdır: Wu Ting Dee Lin Chao Cheu (İmparator Wu Ting'in gelişinin bildirilmesi, Orchestra of the National Music Institute Seoul, Korea tarafından yorumlanmış) Angola, Batı Afrika'lı Kpam Kpam Tribe tarafından yorumlanmış olan Mbowunsa Mpahiya; Quuiasukpuq Quai Gami (He is Happy Because He Came, Sibiryalı Tornarssuk Tribe'dan Ani'ksa'tuk tarafından yorumlanmış) ve Kuzey Finlandiya'da Okash tarafından yorumlanan Speech in Klogen. Diskte yer alan her parça; sanatçının "en hakikisini" yapmayı başardığı ve böylelikle sanatta doğru ile yanlış üzerine düşünmeye götüren işitsel bir filmidir. Snow'un kendisi de, her ne kadar kapakta elinde mikrofon ile kayıt halinde Dr. Misha Cemep ile kendini özdeşleştirse de kendini yeniden üreten geleneksel müziğin hatırası olan bu etnoğrafik icadın oluşturduğu kurgusal girişimin üzerindeki perdeyi kaldırıyor.

Louise Déry

MICHAEL SNOW's last vinyl album, produced in 1987 by Art Metropole and reissued in 1994 as a CD, refers to the imminent disappearance of the thirty-three rpm long playing record.

A sort of ethnomusicological fiction, the work, which includes the album, jacket and texts as equal creative components, considers the connection between the effects of recording technology and the last vestiges of pre-industrial culture in isolated places around the world. Great inventiveness characterizes the compositions on this disc, whose titles and performers' names are in themselves adventures in exoticism: Wu Ting Dee Lin Chao Cheu (The Announcing of the Arrival of Emperor Wu Ting, performed by the Orchestra of the National Music Institute, Seoul, Korea); Mbowunsa Mpahiya, performed by the Kpam Kpam Tribe, Angola, West Africa; Quuiasukpuq Quai Gami (He Is Happy Because He Came, performed by Ani'ksa'tuk, Tornarssuk Tribe, Siberia; and a Speech in Klogen, performed by Okash, northern Finland. Each piece on the disc is a little sound film in which the artist achieves a truth that is "truer than true" and thereby initiates a reflection on the true and false in art. Snow divulges the fictitiousness of this invented ethnographic memory of traditional music by illustrating, on the jacket, a photo of him microphone in hand, in the process of recording but identified as a Dr. Misha Cemep!

Louise Déry

W IN THE D 1970

Vinil albüm, 1975'te yayınlanmış, "Michael Snow Musics for...", albümünde yer alan parçalardan biri, Chatham Square Records, New York, 26 dakika 05 saniye (compact disk versiyonu, 1994).

Sanatçı bu yapıtı gerçekleştirmek için kendisini ısıklık çalarken ve nefes alırken 23 dakika boyunca elindeki mikrofona kaydetmiştir. Havadan ve notalardan müteşekkil ısıklık hiçbir elektronik düzenlemeye tabi tutulmamıştır ve tam olarak performansın süresine sadıktır. O halde Snow için söz konusu olan gerçek zamanlı bir belgeseldir. Yazılarından birinde piyanist, trompetçi ve kendiliğinden bir daktilocu olduğunu belirtmiştir, ısıklık onun için doğaldır. W in the D adlı çalışmada, çekilen havanın niceliğine bağlı olarak her bir katmanın ya da ısıklık cümlecığının uzunluğu ve performansı ilham tarafından belirlenir. Hatta üflenen hava ile derin ilham arasında bir git-gel etkisi (sinematografik imajda zoom in, zoom out'a bağlanan) mevcuttur. Dinlerken, garip bir şekilde güçlü bir görsel potansiyele sahip olsa da Snow'un bu sessel freski yaratmak için etkilemelerin çeşitlenmesine kendini bıraktığını görürüz. Başlığında işaret ettiği gibi, Whistling in the Dark'ın kısaltmaları, sanatçı karanlıkta görmeyi telkin etmektedir. W in the D, tıpkı Souffle Solaire'deki rüzgâr gibi gerçek bir fenomenolojik boyut taşıyan ve hem yapıtın konusunu hem de malzemesini oluşturan ısığın kullanımından doğmuştur.

Louise Déry

Vinyl album, produced in 1975, one of the pieces on the vinyl album "Michael Snow Musics for ...", Chatham Square Records, New York, 26 min. 05 sec. (compact disk edition, 1994).

The artist created this work by recording himself whistling and breathing into a hand-held microphone for twenty-three minutes. The recorded whistling, consisting of either pitches or just air, was not altered in any way and lasts exactly as long as the performance. Thus, for Snow it is a documentary in real time. He has written that he is a pianist, trumpet player and self-taught typist and that whistling comes to him naturally. In W in the D, the performance is structured by inhaling, and the length of each whistled segment, or phrase, is the result of the amount of air breathed in. Likewise, there is an effect of coming and going (like zooming in and out on a cinematic image) between the deep inhaling and the air blown into the microphone. In listening, we notice the variations of effect Snow creates to construct this sonic fresco – sonic, yet curiously possessed of a strong visual potential. To be watched in the dark, the artist suggests, hence the title, which is short for "whistling in the dark."

Louise Déry

MICHAEL SNOW

Toronto’da doğan ve aynı şehirde çalışmalarını sürdüren **MICHAEL SNOW**, Montreal, Chicoutimi ve New York’ta da yaşamıştır. Öncelikle ressam ve heykeltıraş olan **SNOW**, 1962 yılından beri yoğun bir şekilde, diapositifleri, ses enstalasyonlarını, fotoğrafik ve holografik video enstalasyonlarını içeren filmler, videolar, sanatçı kitapları gerçekleştirmek üzerine yoğunlaşmıştır. Yapıtının bütünü, özellikle de deneysel sineması en saygın kurumların ve sanatsal olayların dahilinde uluslararası bir tanınırlığa sahip olmuştur.

Çalışmaları retrospektif olarak; The Power Plant, Toronto (1994, 2009); Fondazione Ragghianti, Lucca (2007); Galerie de l’UQAM, Montreal (2005); Centre Pompidou, Paris (1978, 2003); Centre National de la photographie, Paris (2000); MAMCO ve Centre pour l’image contemporaine de Saint-Gervais, Cenevre (2000); Palais de Beaux-Arts, Brüksel (1999); Cinémathèque Francaise, Paris (1999); Musée d’art contemporain de Montreal (1995); Art Gallery of Ontario, Toronto (1970, 1994); Hara Museum, Tokyo (1988) ve Vancouver Art Gallery (1967, 1979) sergilenmiştir. 1970 yılında **MICHAEL SNOW**, XXV. Venedik Bienali’nde Kanada’yı temsil etmiştir.

SNOW’un yapıtlarını kolektif sergilerde izleyici ile buluşturan pek çok müzeyi de akılda tutmakta fayda vardır: 16. Sydney Bienali (2008); 27. São Paulo Bienali ve Whitney, New York (2006); Into the Light, the Projected Image in American Art 1964-1977, Whitney Museum of American Art, New York (2001) ve Cleveland Museum of Art (2002); İşte Çağdaş Sanatın Yüzyılı, Güzel Sanatlar Sarayı, Bruxelles (2000); Le temps, vite, Musée national d’art moderne, Centre Pompidou, Paris (2000); Projections, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing (1998); Walking and Thinking and Walking, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek (1996); la

Biennale de Lyon, Musée d'Art contemporain de Lyon (1995); Notion on Light, Stedelijk Museum, Amsterdam (1995); Passages de l'Image, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris (1990); Aurora Borealis, Centre international d'art contemporain, Montréal (1985); Re-Visions: Projects and Proposals in Film and Video, Whitney Museum of American Art, New York (1979); Documenta 6, Cassel (1977).

SNOW'un yapıtları, araç ne olursa olsun, dünyanın hemen her yerinde kamuya ait koleksiyonlarda ve özel koleksiyonlarda izleyiciyle buluşmuştur. Örnek olarak; Ottawa'daki National Gallery of Canada, Toronto'daki Art Gallery of Ontario, New York'taki Museum of Modern Art, Viyana'daki Museum Modemer Kunst Stiftung Ludwig Wien, Musée d'art Contemporain de la Ville de Paris, Montreal'daki Museum of Fine Arts, yine Montreal'deki Museum of Fine Arts ve Musée d'art Contemporain de Montréal'i sayabiliriz. Sanatçının yirmiden fazla yapıttan oluşan filmografisi için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. En önemlileri arasında şunlar sayılabilir: Wavelength (1966-67) ve La Région Centrale (1971), New York Eye and Ear Control (1964), One Second in Montreal (1969), Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen (1974) ve *Corpus Callosum (2001). Pek çok dünya festivalinde izleyiciyle buluşan **MICHAEL SNOW**'un yapıtları Anthology Film Archives (New York), la Cinémathèque Royale de Belgique (Brüksel) ve L'Österreichisches Filmmuseum (Viyana) gibi film arşiv ve koleksiyonlarında da yer almaktadır. Sanatçının pek çok kamusal yapıtını Toronto'da görme fırsatına sahip olabiliriz: Flight Stop (1979, Eaton Centre), The Audience (1988-1989, Rogers Centre (eski adıyla Skydome), The Windows Suite (2006, Pantages Hotel).

Aynı zamanda 1950'li yıllardan itibaren profesyonel bir müzisyen olan **MICHAEL SNOW** pek çok grupta birlikte çalışmış, özellikle de 1976'dan beri üyesi olduğu Toronto'daki CCMC (Canadian Creative Music Collective) ile pek çok özgür performansla imza atmıştır. Bu kolektif ile birlikte Avrupa ve Japonya'da pek çok turne gerçekleştirmiş olan **SNOW**, aynı kolektif ile Toronto'da, Montreal'de, New York'ta ve Los Angeles'ta pek çoğu kaydedilen yüzlerce konsere katılmıştır. Solist olarak katıldığı kimi konserleri hatırlatmak gerekirse şunlar sayılabilir: CCCB, Barcelona (2006); Getty Institute, Los Angeles (2005); Conservatoire de musique, Bourges (2005); Hamburger Bahnhof, Berlin (2004); Centre Pompidou, Paris (2002); Bard College, Annandale-on-Hudson (2001); Arnolfini Gallery, Bristol (2001). Sanatçının pek çok kaydı bulunmaktadır, bunlar arasından özellikle Snow solo piano solo Snow: 3 Phases, 3 CDs (Québec, Ohm Éditions, 2000); The Last LP (Toronto, Art Metropole, 1987; 1994'te CD olarak yeniden yayınlanmıştır); Sinoms, (Sanatçının Quebec Müzesi tarafından yayınlanmış ilk CD'sidir, 1989); Michael Snow: Musics for Whistling, Piano, Microphone and Tape Recorder (Chatham Square Records, New York, 1975) sayılabilir.

MICHAEL SNOW aynı zamanda pek çok metin kaleme almış ve en belirleyici olanları Yazılar, 1958-2001 başlığı altında Paris'te 2002 yılında Ensba/Centre Pompidou işbirliği ile kitap haline getirilmiştir. Dergi ve kitaplar için pek çok sanatsal proje gerçekleştiren sanatçının bu yapıtları arasında özellikle şunlar sayılabilir: BIOGRAPHIE of the Walking Woman / de la femme qui marche 1961-1967, Bruxelles, La Lettre volée, 2004; 56 Tree Poems, Ghent, Imschoot uitgevers, 1999; High School, Toronto, Impulse Editions / The Isaacs Gallery 1979; Cover to Cover, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design (Nova Scotia Series); New York, New York University Press, 1975. **SNOW**, aynı zamanda, École Cantonale d'Art du Valais Sierre; École Nationale Supérieure d'Art de Bourges; École Nationale Supérieure des Beaux-Arts Paris; Le Fresnoy, Studio National des arts contemporains Tourcoing; École Nationale de la Photographie Arles; Princeton University, New York ve Yale University New Haven gibi pek çok kurumda sanatçı-eğitimci olarak görev almıştır.

Sanatçı, 1967'den beri pek çok ödüle layık görülmüştür: Knokke-le-Zoute Film Festivali (Wavelength için), 1967; Fondation Guggenheim ödülü, 1972; Officier de l'Ordre du Canada, 1982; L.A. Film Critics Award (So Is This), 1983; Chevalier de l'Ordre des arts et des lettres du gouvernement français, 1995; Prix du Gouverneur général du Canada pour les arts visuels et médiatiques, 2000; Médaille du Jubilé d'or de la Reine, 2002; Douglas Edwards Independent Experimental Film / Video Award de la Los Angeles Film Critics Association (pour *Corpus Callosum), 2003; Prix Samuel-de-Champlain (France-Amérique), 2006; Compagnon de l'Ordre du Canada, 2007. Sanatçıya ayrıca pek çok fahri doktora sunulmuştur: Brock University, St. Catharines, Ontario (1975); Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (1990); University of Victoria, Colombie-Britannique (1997); University of Toronto (1999); Emily Carr Institute of Art and Design, Vancouver (2004); Paris-Sorbonne (2004) ve Université du Québec à Montréal (2008).

MICHAEL SNOW

MICHAEL SNOW was born in Toronto, where he lives and works. He has also lived in Montreal, Chicoutimi and New York. First a painter and sculptor, since 1962 he has been intensely involved in creating videos, films, slide and audio installations, photographic and holographic works, public art, music and artist's books, as well as writing. The entirety of his work, particularly his experimental films, has had international exposure at the most prestigious institutions and events.

Retrospectives have been presented at the Power Plant, Toronto (1994, 2009); the Fondazione Ragghianti, Lucca (2007); the Galerie de l'UQAM, Montreal (2005); the Centre Pompidou, Paris (1978, 2003); the Centre national de la photographie, Paris (2000); MAMCO and the Centre pour l'image contemporaine de Saint-Gervais, Geneva (2000); the Palais des Beaux-Arts, Brussels (1999); the Cinémathèque Française, Paris (1999); the Musée d'art contemporain de Montréal (1995); the Art Gallery of Ontario, Toronto (1970, 1994); the Hara Museum, Tokyo (1988); and the Vancouver Art Gallery (1967, 1979). In 1970, MICHAEL SNOW represented Canada at the XXVth Venice Biennale.

SNOW's work has been included in many group exhibitions, among them the 16th Sydney Biennial (2008); the 27th São Paulo Bienal and the Whitney Biennial, New York (2006); Into the Light, the Projected Image in American Art, 1964-1977, Whitney Museum of American Art, New York (2001), and Cleveland Museum of Art (2002); Voici, 100 ans d'art contemporain, Palais des Beaux-Arts, Brussels (2000); Le temps, vite, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris (2000); Projections, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing (1998); Walking and Thinking and Walking, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek (1996); the Lyon Biennale, Musée d'Art contemporain de Lyon (1995); Notion on Light, Stedelijk Museum,

Amsterdam (1995); Passages de l'Image, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris (1990); Aurora Borealis, Centre international d'art contemporain, Montréal (1985); Re-Visions: Projects and Proposals in Film and Video, Whitney Museum of American Art, New York (1979); and Documenta 6, Cassel (1977).

SNOW's works in all mediums are represented in public and private collections throughout the world, including the National Gallery of Canada, Ottawa, the Art Gallery of Ontario, Toronto, the Museum of Modern Art, New York, the Ludwig Museum, Vienna, the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, the Montreal Museum of Fine Arts and the Musée d'art contemporain de Montréal, to name but a few. The same is true of his twenty films, the best known of which are Wavelength (1966-1967) and La région centrale (1971), New York Eye and Ear Control (1964), One Second in Montreal (1969), Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen (1974) and *Corpus Callosum (2001) are also important milestones in the artist's career. Disseminated at festivals worldwide, the films of MICHAEL SNOW also figure in many archival film collections, including the Anthology Film Archives, New York, the Cinémathèque Royale de Belgique, Brussels, and the Österreichisches Filmmuseum, Vienna. Some of his public art may be seen in Toronto: Flight Stop (1979, Eaton Centre), The Audience (1988-1989, Rogers Centre [formerly the Skydome]) and The Windows Suite (2006, Pantages Hotel).

Active as a professional musician, on piano and other instruments, since the 1950s, MICHAEL SNOW has performed with various ensembles, most often in free improvisation with the CCMC, Toronto. As a member of the CCMC since 1976, he has played European and Japanese tours, in addition to hundreds of concerts in Toronto, Montreal, New York and Los Angeles, some of which have been recorded. Among his notable solo concerts have been those at the CCCB, Barcelona (2006), the Getty Institute, Los Angeles (2005), the Conservatoire de musique, Bourges (2005), the Hamburger Bahnhof, Berlin (2004), the Centre Pompidou, Paris (2002), Bard College, Annandale-on-Hudson (2001), and Arnolfini Gallery, Bristol (2001). Notable recordings of his music are Snow solo piano solo Snow: 3 Phases, a three-CD set (Quebec City, Ohm Éditions, 2000); The Last LP (Toronto, Art Metropole, 1987, reissued as a CD in 1994); Sinoms, the artist's first CD, issued by the Musée du Québec (1989); MICHAEL SNOW: Music for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder (New York, Chatham Square Records, 1975).

MICHAEL SNOW has also published many texts, most of which have been collected in The MICHAEL SNOW Project: The Collected Writings of MICHAEL SNOW (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1994). He has carried out artistic projects for magazines and books,

including BIOGRAPHIE of the Walking Woman/de la femme qui marche 1961-1967 (Brussels: La Lettre volée, 2004); 56 Tree Poems (Ghent: Imschoot uitgevers, 1999); High School (Toronto: Impulse Editions/The Isaacs Gallery, 1979); Cover to Cover (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York, New York University Press, 1975, "Nova Scotia Series.") He has been artist-teacher in residence at a number of institutions: the École Cantonale d'Art du Valais, Sierre; the École Nationale Supérieure d'Art de Bourges; the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris; Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing; École Nationale de la Photographie, Arles; Princeton University, Princeton, and Yale University, New Haven.

Since 1967, MICHAEL SNOW has received many honorary titles and distinctions: first prize at the Knokke-le-Zoute film festival (for Wavelength), 1967; a Guggenheim Foundation fellowship, 1972; Officer of the Order of Canada, 1982; a Los Angeles Film Critics Association Award (for So Is This), 1983; Chevalier of the French government's Ordre des arts et des lettres, 1995; the Governor General of Canada Award in Visual and Media Arts, 2000; a Queen Elizabeth II Golden Jubilee Medal, 2002; the Douglas Edwards Independent Experimental Film/Video Award of the Los Angeles Film Critics Association (for *Corpus Callosum), 2003; the Prix Samuel-de-Champlain (France-Amérique), 2006; and Companion of the Order of Canada, 2007. He also holds honorary doctorates from Brock University, St. Catharines, Ontario (1975), Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (1990), the University of Victoria, British Columbia (1997), the University of Toronto (1999), Emily Carr Institute of Art and Design, Vancouver (2004), Paris-Sorbonne (2004) and the Université du Québec à Montréal (2008).

Bu katalog, Akbank Sanat (İstanbul, Türkiye), Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains (Tourcoing, Fransa) ve Galerie de l'UQAM (Montréal, Kanada) işbirliğiyle gerçekleşen "Solo Snow. Works of Michael Snow" sergisi için hazırlanmıştır. Louise Déry, Michael Snow ve Erik Bullof'nun yazıları; Solo Snow. Oeuvres de/Works of Michael Snow, Tourcoing: Le Fresnoy, Montréal: Galerie de l'UQAM (2011), kataloğundan alınmıştır.

This catalogue accompanies the exhibition "Solo Snow. Works of Michael Snow" organized by Akbank Art Center (Istanbul, Turkey) in partnership with Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains (Tourcoing, France) and Galerie de l'UQAM (Montréal, Canada). The texts of Louise Déry, Michael Snow and Erik Bullof are from the catalogue: Solo Snow. Oeuvres de/Works of Michael Snow, Tourcoing: Le Fresnoy, Montréal: Galerie de l'UQAM, 2011.

AKBANK SANAT / AKBANK ART CENTER

İstiklâl Caddesi No: 8
34435 Beyoğlu, İstanbul
T: (0212) 252 35 00/01
www.akbanksanat.com

KÜRATÖR / CURATOR

LOUISE DÉRY, ALİ AKAY İŞBİRLİĞİYLE

METİNLER / TEXTS

LOUISE DÉRY, ALİ AKAY, MICHAEL SNOW, ERIK BULLOT

ÇEVİRİ / TRANSLATION

ENDER KESKİN, YİĞİT ADAM, DONALD PISTOLESI

TASARIM / DESIGN

PUBLICIS YORUM

BASKI / PRINT

İMAK OFSET
Merkez Mah. Atatürk Cad. Göl Sok. No: 1
Yenibosna 34192 Bahçelievler / İstanbul
T: (0212) 656 49 97



galerie de l'uqam